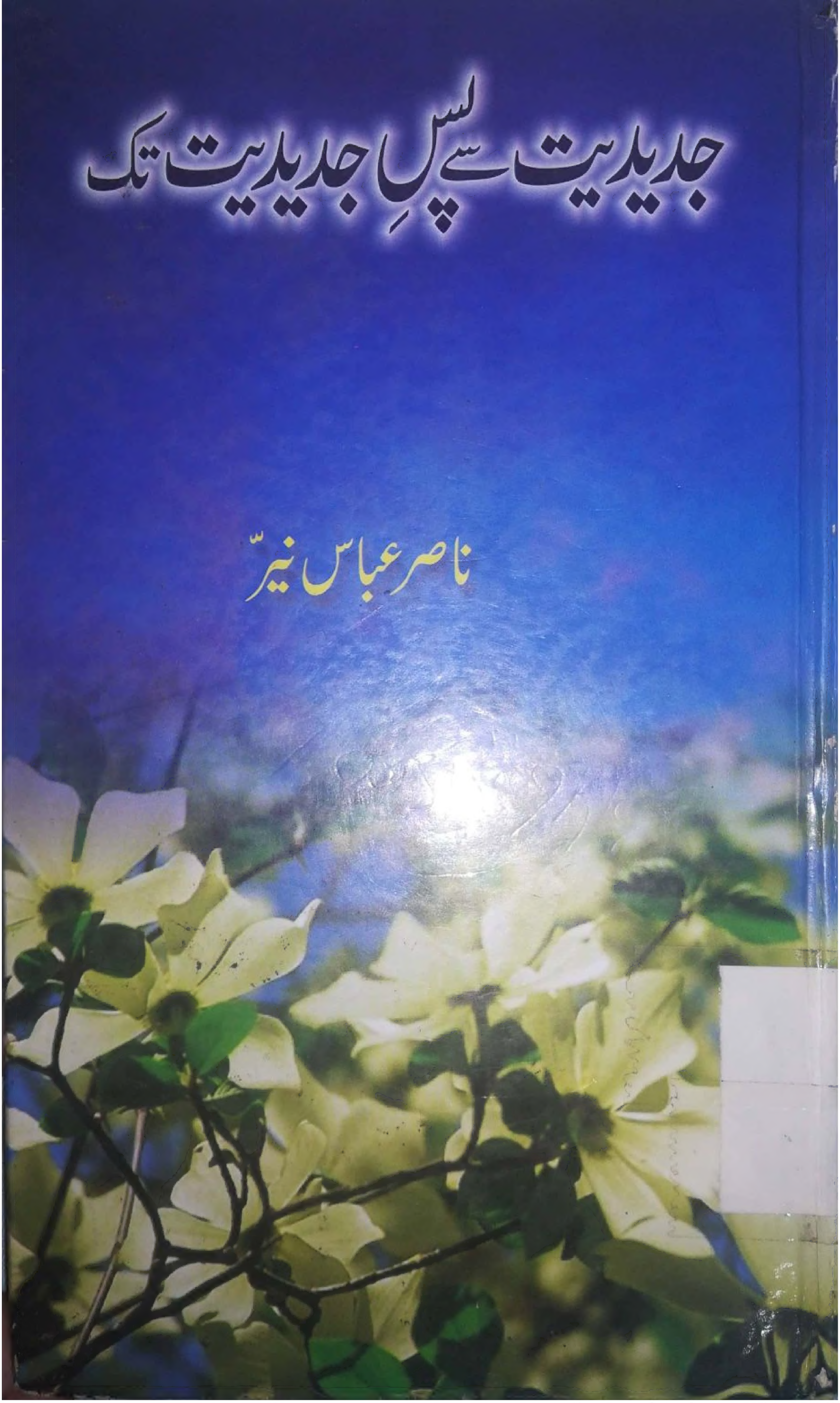

جدیدیت سے پسِ جدیدیت تک

ناصر عباس نیّر

برقی کتب (E-book) کی دنیا میں خوش آمدید

آپ ہمارے کتابی سلسلے کا حصہ بن سکتے ہیں

مزید اس طرح کی شان دار، مفید اور نایاب کتب کے حصول کے لیے ہمارے واٹس ایپ گروپ کو جوائن کریں

ایڈمن پینل :

محمد ذوالقرنین حیدر :03123050300

محمد ثاقب ریاض :03447227224

سدرہ طاہر : 03340120123

Acc. No. 38647.

جدیدیت سے پس جدیدیت تک

◆

E

ناصر عباس نیر

09
38647
13
y2

کاروانِ ادب - ملتان صدر

NUML
ISLAMABAD

جملہ حقوق محفوظ ہیں

نام کتاب.......... جدیدیت سے پس جدیدیت تک
مصنف.......... ناصر عباس نیر
سن اشاعت.......... ۲۰۰۰ء
ایڈیشن.......... اوّل
تعداد..........
کمپوزنگ.......... اے۔ آر فاروقی
دانیال کمپیوٹرز، نواب مارکیٹ۔ جھنگ صدر
پرنٹر.......... زاہد بشیر پرنٹرز لاہور
پبلشر.......... کاروان ادب ملتان صدر
قیمت.......... ۱۵۰ روپے

باجی شہناز کی یاد میں

تمام شہر میں تھیں شورشیں صداؤں کی
جو ذہن میں تھا ترا نقشِ گفتگو نہ بجھا
(معین تابش)

NUML
ISLAMABAD

اردو ادب ۔ تنقید

کچھ مصنف کے بارے میں

نام : ناصر عباس

قلمی نام : ناصر عباس نیر

پیدائش : 1965ء (جھنگ)

ملازمت : لیکچرار اُردو، گورنمنٹ کالج، جھنگ

دیگر کتب :

(۱) دِن ڈھل چکا تھا (تحلیلی تنقید) ۱۹۹۳ء

(۲) چراغ آفریدم (انشائیے) ۲۰۰۰ء

ار
801.95
ن ی ج

فہرست

دیباچہ (ناصر عباس نیر.... تنقید کا نیا شناور) ڈاکٹر محمد علی صدیقی ۶
چند معروضات ۱۱

نئی تنقیدی تھیوری

۱ ساختیات اور ساختیاتی تنقید ۱۴
۲ لکھت لکھتی ہے، لکھاری نہیں ۲۸
۳ ساخت شکنی کیا ہے؟ ۳۴
۴ وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی ۴۲
۵ جدیدیت سے پس جدیدیت تک ۵۶

اردو ادب کے پچاس سال

۶ اردو تنقید کے پچاس سال ۷۱
۷ اردو خودنوشت سوانح کے پچاس سال ۱۲۰

متفرق

۸ ہنسی کیا ہے؟ ۱۴۶
۹ انشائیے کا تخلیقی عمل اور طنز و مزاح ۱۵۶
۱۰ ماہیا اور اردو میں ماہیا نگاری ۱۶۸
۱۱ ناول کی شعریات ۱۸۴
۱۲ اردو ادب اور قاری ـــــــ مسائل و امکانات ۱۹۴
اہل نظر کی آراء ۲۱۰

NUML
ISLAMABAD

ناصر عباس نیر ...... تنقید کا نیا شناور

ناصر عباس نیر تیزی سے ابھرتے ہوئے نقاد ہیں۔ گذشتہ چند برسوں میں ان کی متعدد تحریریں نظروں سے گزریں اور معاً یہ خیال آیا کہ جدید اردو تنقید کے بارے میں بہت زیادہ ناامید ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ اردو تنقید سے ناامیدی بظاہر ایک فطری ردّعمل ہے۔ ان دنوں ملک کی جامعات سے جو طلباء و طالبات گولڈ میڈلز حاصل کر کے نکل رہے ہیں اور درس گاہوں میں تدریسی فرائض انجام دینے کے لیے مستعد نظر آتے ہیں ان کا مبلغ علم افسوس ناک حد تک اس قدر فرومایہ ہوتا ہے کہ نوجوان استادوں کے شاگردوں پر رحم آتا ہے۔ بہر حال مستثنیات سے کوئی کلیہ خالی نہیں۔

۱۹۵۸ء کے بعد ادب کے میدان میں نمایاں ہونے والی نسل کا ایک نمایاں وصف یہ ہے کہ یہ نسل زبان وبیان پر کم عبور رکھتی ہے اور ہمارے عہد میں جسے ”اطلاعات کا دور“ (The age of information) کہا جاتا ہے نئی نسل علمی ذخائر میں بے پناہ اضافہ کا ساتھ دینے میں ناکام رہتی نظر آرہی ہے۔ گذشتہ دس پندرہ سال میں ناصر عباس نیر نے جن جن موضوعات پر قلم اٹھایا ہے وہ نیر کے نظریاتی منہاج سے قطع نظر، فکر و نظر کے خوش آئند امتزاج کا ثبوت ہیں۔ مجھے وہ ایک ایسے نقاد نظر آئے جو ۱۹۹۱ء میں دو متحارب نظریات کے مابین سرد جنگ کے خاتمہ کے بعد اس خیال کے حامی ہو چلے ہیں کہ اب شاید فرانسس فیوکویا Frances Fukuyama کے تتبع میں ”تاریخ کے خاتمہ“ یا ”نظریہ کے خاتمہ“ کا دور دورہ ہے حالانکہ اس نعرہ کے فوراً بعد ہی سیمیویل ہنٹنگٹن (Samuel Huntington) نے تہذیبوں کے تصادم

(Clash of Civilisation) کا نظریہ دے کر دنیا کو پھر کارزارِ میانِ حق و باطل بنا دیا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ایک نظریے کا حق دوسرے نظریے کا باطل ہے۔

میرا خیال ہے کہ بلقان میں شدید قوم پرستی کے Dracula نے جس انداز میں سر اٹھایا ہے وہ اس حقیقت کا غماز ہے کہ ابھی ۱۸۷۸ء کی برلن کانگریس کا دور ختم نہیں ہوا ہے۔ جرمنوں کی طرف کروشیا (Croatia) کی بیانگ دہل حمایت بلکہ جمہوریہ کروشیا جمہوریہ جرمن ہی کا تحفہ ہے۔ جرمن ہی سرب (Serb) قوم پرستی کے Dracula کے خاتمہ کے لیے اسی طرح کوشاں ہے جیسے کہ وہ ۱۸۷۸ء میں برلن کانگریس کے وقت عثمانی خلافت کے خاتمہ کے لیے پیش پیش تھا۔ ہم نے دیکھا کہ اس کے بعد وسطی ایشیا میں (The great-game) اور افریقہ میں (Seramble for teritory) شروع ہوا۔ آج بلقان کے علاقہ کو ''یورپ کا افریقہ'' قرار دیا جا رہا ہے۔ اس کا یہ مطلب ہوا کہ '' تاریخ کا خاتمہ '' جیسا کوئی نعرہ ممکن نہیں ہے اور تہذیبوں کا تصادم (Clash of civilisation) کوئی نئی بات نہیں ہے۔ بلقان کا علاقہ جس تہذیب کے زیر اثر ہے وہ ازمنہ وسطیٰ کے شدید مذہبی، نسلی اور قوم پرستی کے بھونچال سے لرزہ بر اندام ہے۔ آج سربیا کے رہنما میلسووچ Milevesevic کو سامراج مخالف اور اس کے دشمنوں کو فاشی گرداننے والے موجود ہیں۔ بسا اوقات سربیا، کروشیا، بوسنیا، کوسوو (Kosovov) اور مقدونیہ کے ادیب اپنے قومی اور گروہی مفادات ہی کو ''سچ'' اور ان مفادات کی مخالف طاقتوں کو 'باطل' گردانتے ہیں اور ہم دور بیٹھے ہوئے صحیح طور پر '' غیر جانبدار'' بھی شمار نہیں ہو پاتے کہ ہمارے خیالات بھی اپنے ماضی کے رجحانات سے متشکل ہو رہے ہوتے ہیں۔ تو پھر یک قطبی (Unipolar) دنیا کی بات کس طرح کی جائے۔ آپ مجھے اپنا نقطہ نظر بتائیں اور میں آپ کے لیے اس نقطہ نظر کے حامی امکانی مخالف (Adversory) کے بارے میں رائے زنی کرنے کی کوشش کروں گا۔ شاید اسی لیے عالمی ادبی رجحانات کسی نہ کسی سیاسی حکمت کے حلیف یا مخالف ہوتے ہیں۔

ناصر عباس نیر کے مضامین زیادہ تر ایک ایسے جریدے (اوراق) میں شائع ہوئے ہیں جس جریدہ میں آج سے ربع صدی قبل میرے مضامین کا سلسلہ بہ عنوان "لسانی مباحث" (بشمولہ "نشانات" ۱۹۸۱ء) شائع ہوا۔ ان مضامین میں اسٹرکچرل ازم پر مضمون (شائع شدہ ۱۹۷۵ء) بھی شامل ہے جو اس مکتب فکر کے بارے میں کسی مثبت سوچ کا حامل نہیں ہے۔ یہ مضمون جدید اردو تنقید میں "اسٹرکچرل ازم" کے عنوان سے پہلا مضمون ہے۔ اس مضمون کیبعد اسٹرکچرل ازم (ساختیات) پر اس قدر مضامین شائع ہوئے کہ یوں لگا یہ شاید ہم پچیس سال پہلے کے فرانس یا مغربی یورپ کے کسی ملک یا شمالی امریکہ کے مکین ہوں اور اس نظریہ سے آگاہی اور استفادہ بمنزلہ ایمان ہو۔ بہر حال میں اس بارے میں خاموش رہا کہ فرسودہ موضوع پر خلطِ مبحث اور تکرارِ لفظی سے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ خاص طور پر اس موضوع پر گتھم گتھا ہونے والے اس مکتب تنقید کی دیسی نگارش کی ایک مثال بھی پیش نہ کرپائے ہوں۔ ان جریدوں میں بھی جو "جدید ترین" کہلاتے ہیں جن تخلیقات کو شامل اشاعت کیا جاتا رہا ہے وہ اٹھارویں صدی سے بیسویں صدی تک کے مختلف زماں و مکاں کے فریم میں چسپاں کی جاسکتی ہیں۔ آخر یہ پراگندگی طبع کا سماں نہیں ہے تو پھر کیا ہے؟

ناصر عباس نیر نے اپنے مضامین "ساخت شکنی کیا ہے؟" "لکھت لکھتی ہے، لکھاری نہیں" "ساختیات اور ساختیاتی تنقید" میں جس نقطہ نظر سے کام لیا ہے وہ ایک پرجوش وکیل اور مُناد کا رویہ نہیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ وہ اس مکتب فکر کے بارے میں خاصے سنجیدہ ہیں لیکن وہ اپنے مضمون "ساختیات و ساختیاتی تنقید" میں اس رخ کو واللہ اعلم کیوں سامنے نہیں لائے کہ یہ نظریہ بنیادی طور پر "نقطہ نظر" اور "تاریخیت" کے خلاف ہے۔ اور یہ لازمہ ہر اس نظریے پر حرف گیری کرتا ہے جو "نظریہ" اور "تاریخ" کی عمل داری کو ہر قسم کے تجزیاتی مباحثہ کے لیے... خواہ وہ زبان، مذہب و ثقافت سے علاقہ رکھتا ہو یا ادب کے شعبہ سے سروکار رکھتا ہو.... انسانی فکر کا محور سمجھتا رہا ہو۔

ناصر عباس نیر کے مضامین "ساخت شکنی کیا ہے ؟" اور "لکھت لکھتی ہے، لکھاری نہیں" بھی اسی سلسلۂ خیال کے مضامین ہیں۔ بہر حال ایک حقیقت واضح ہے کہ ان مضامین کا مصنف ذی علم ہے، مسائل کے اندر جھانک سکنے کی فکری قوت سے لیس ہے، مفید مطلب نتائج اخذ کرنے کے لیے بنیادی اصولوں کے متون کو مسخ نہیں کرتا اور اس کی ساری کاوش ایک نظریہ، ایک مکتب فکر کا ایماندارانہ انشراح ہے۔ ہمارے منطقہ میں یہ روش... جو ایک زمانہ عام تھی... اب اس حد تک عنقا ہو چلی ہے کہ میں ناصر عباس نیر کے استقبال میں پہل کرنا چاہتا ہوں۔ اپنے نظریے کے وکلاء کی تعریف تو سبھی کرتے ہیں لیکن علم خالص کی داد بھی ایک فریضہ ہے جو جویان علم کے لیے اس لیے بھی ضروری ہے کہ بحث و مباحثہ اسی وقت اچھا رہتا ہے جب مباحثہ کے فریق ایک دوسرے کے ذخیرہ علم اور خلوص نیت کے بارے میں دو آرا نہ رکھتے ہوں۔ وہ ایک دوسرے کا احترام کرتے ہوں۔ یہ نہ ہو کہ بحث و مباحثہ سے اس سبب سے بھی پرہیز کیا جانے لگے کہ دوسرے فریق کے ذخیرہ علمی اور خلوص نیت کے بارے میں شک و شبہ ہو۔ بڑی خوشی کی بات ہے کہ ناصر عباس نیر ادبی نظریات کی تفہیم اور تشریح میں علمی دیانت سے کام لیتے ہیں اور ان میں نتائج اخذ کرنے کی بھرپور صلاحیت ہے۔

میں نے سہ ماہی "ارتقا" کے شمارہ نمبر ۲۳ میں شائع شدہ "مابعد جدیدیت" پر اپنے اداریہ پر ناصر عباس نیر کا ردعمل پڑھا اور میں اس تازہ ترین علمی بحث کے بارے میں ان کے طرز استدلال سے متاثر ہوا۔ البتہ ایک بات ہے کہ وہ تھامس مان **Thomas Mann** کے اس خیال کے شاید حامی نہیں ہیں کہ "انسانی مقدر سیاست کے ساتھ لازم ہے۔" انسانی مقدر کے ساتھ یہ معاملہ ہے تو پھر ادب، زندگی کا ترجمان ہوتے ہوئے سیاست سے کیونکر لاتعلق رہ سکتا ہے۔ ہر ثقافتی و ادبی بحث کسی نہ کسی سیاسی پروگرام کا لازمی حصہ رہتی آئی ہے اور مابعد جدیدیت کی بحث بھی یک قطبی (Unipolar) دنیا کی مغربی سیاست کا لازمی ایجنڈا ہے جس کا مقصد ترقی پذیر دنیا کی تقسیم در تقسیم ہے۔ جب تک

ادبی اور فکری مباحث کا سیاسی ایجنڈا پیش نظر نہ ہو ادبی مباحث کا "غیر سیاسی" اظہار محض ایک جوکا (Scare-crow) کا کام کرتا ہے اور ہم ان جوکوں کو حقیقی وجود سمجھتے رہتے ہیں جیسے کوئی ڈریکولا (Dracula) کو محض ایک ڈراؤنا کردار سمجھتا رہے۔ آج کے بلقان کی سیاسی ہیئت کذائی نہ سمجھے۔ یہ ۱۹۳۰ء کی نظریاتی ادعایت نہیں ہے بلکہ آج کا زندہ تجربہ ہے۔

میں ناصر عباس نیر کی اس تنقیدی کاوش کا خیر مقدم کرتا ہوں اور دست بدعا ہوں کہ وہ اپنے منتخب کردہ راستہ کے ایک سنگ میل ثابت ہوں!

ڈاکٹر محمد علی صدیقی

کراچی، ۹ مئی ۱۹۹۹ء

چند معروضات

✓ مابعد جدیدیت کا غالباً سب سے اہم اور قابلِ ذکر پہلو یہ ہے کہ اس میں ہر نظریے کے وجود کو ”برحق“ مانا گیا ہے۔ یوں ہر شخص، ہر گروہ اور ہر قوم کو اپنی آئیڈیالوجی کے ساتھ زندہ رہنے کا گویا حق دیا گیا ہے۔ اور ادب کی سطح پر ہر قاری کے اس حق کو تسلیم کیا گیا ہے کہ وہ اپنے زاویے سے (یعنی اپنے ثقافتی اور لسانی نظام کی رُو سے) کسی فن پارے کا مطالعہ کرے۔ میں نے بھی بطور قاری نئی تنقیدی تھیوری کی عالمی اور مقامی صورت حال کی قرأت کی ہے۔ نتائج آپ کے سامنے ہیں... بعض لوگوں کے لیے یہ صورت حال ناپسندیدہ ہے، خصوصاً ان کے لئے جو کسی ادب پارے میں کسی واحد نظریے کی ترسیل میں عقیدہ رکھتے ہیں۔ وہ ایک تخلیق کی ایک سے زائد قرأتوں کو نراج اور انتشار بھی قرار دیتے ہیں۔ کچھ دوسرے افراد اس امر میں ادب کی چند بنیادی اور لازمی جمالیاتی اقدار کا خون ہوتا دیکھتے ہیں، کیونکہ اگر ہر ادب پارے کے اتنے ہی معانی ہوں جتنے اس کے قارئین ہیں تو اس کا صاف مطلب ہے کہ ادب کسی بنیادی نظام اقدار کا حامل نہیں۔ یہ اعتراضات سطحی اور تنقیدی تھیوری کے سرسری مطالعے کا نتیجہ ہیں۔ نئی تھیوری ادب پارے کے معانی کی کثرت میں تو یقین رکھتی ہے مگر اس بات پر بھی زور دیتی ہے کہ تمام قارئین (اور تخلیق کار) ایک بنیادی لسانی ثقافتی نظام کے تابع ہیں، جس میں انفرادی سطح پر انحراف کی محدود مگر غیر متعین (Unfixed) گنجائش ہوتی ہے۔ کوئی ادب پارہ دراصل ”انحراف کی انہی حدود“ میں تخلیق ہوتا اور پڑھا جاتا ہے۔ ہر تخلیق کار اور قاری اپنی بساط اور توفیق کے مطابق مذکورہ حدود کو دریافت کرتا اور بروئے کار لاتا ہے۔

اس مجموعے میں شامل بیشتر مضامین نئی تنقیدی تھیوری کے تعارف اور اردو میں تھیوری کے حوالے سے موجود نقطہ ہائے نظر کے موازنے اور تجزیے پر مشتمل ہیں۔ تعارف اور تجزیے کا یہ کام میں نے ایک طالب العلم کے طور پر انجام دیا ہے۔ اس لیے فیصلے صادر کرنے کے بجائے یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ تھیوری کے بنیادی تعقلات (Concepts) کیا ہیں اور ہمارے ناقدین نے انہیں کس رخ سے دیکھا ہے۔ ظاہر ہے ہم کسی بھی نظریے کا مطالعہ اپنے لسانی نظام اور ثقافتی صورت حال سے باہر کر ہی نہیں سکتے۔ چنانچہ جب ساختیات، پس ساختیات اور اب مابعد جدیدیت کے مباحث اردو تنقید میں داخل ہوئے تو ان کی آویزش اور آمیزش پہلے سے موجود تنقیدی تصورات (بالخصوص جدیدیت اور ترقی پسندی) سے ہوئی۔ ترقی پسند نئے مباحث کو مغرب کا سیاسی ایجنڈا قرار دے کر رد کرتے ہیں جبکہ جدیدیت کے بیشتر علمبرداروں نے انہیں نہ صرف قبول کیا ہے بلکہ انہیں فروغ دینے میں بھی پیش پیش ہیں۔ ترقی پسندوں کو حق حاصل ہے کہ وہ اپنے ڈھنگ سے تھیوری کو معنی پہنائیں۔ تاہم افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ اردو کے مارکسی نقادوں نے مارکسی تنقیدی نظریے کو ایک متحرک اور ارتقاپسند نظریے کے طور پر قبول نہیں کیا۔ چنانچہ جس طرح فرانس، امریکہ اور برطانیہ کے مابعد جدید مفکروں اور نقادوں (آلتھیوسے، ماشیرے، ٹیری ایگلٹن وغیرہ) نے مارکسی نظریے کی نئی اور خیال انگیز توجیہات کیں اور اس کی وسعتوں اور گہرائیوں میں اضافہ کیا ہے، اردو کے ترقی پسند نقاد نہیں کر سکے۔

فرانسیسی
لوئی (۱۹۱۸— ۱۹۹۰)
پیئر (1938)
پیئر
برطانیہ

اس کتاب کے اکثر مضامین میں بعض باتوں کی تکرار ملے گی۔ وجہ یہ کہ ہر مضمون ایک ”خود کفیل اکائی“ کے طور پر لکھا گیا تھا، اس لیے اس کے بنیادی موضوع کی وضاحت کے لیے پورے پس منظر کا تذکرہ اجمالاً یا تفصیلاً ناگزیر تھا۔ اسی طرح چند ناموں کی تکرار بھی کچھ لوگوں کو شاید ناگوار گزرے۔ چونکہ ان مضامین میں اردو میں مابعد جدید تنقیدی ڈسکورس کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اس لیے ان ناقدین کا ذکر کیے بغیر چارہ نہیں تھا،

جنھوں نے نئے تنقیدی نظریات کے سلسلے میں نمایاں خدمات انجام دی ہیں۔ یہیں ایک اور وضاحت بھی ضروری ہے کہ اردو تنقید کی نظری اور فکری صورت حال برابر متحرک اور متغیر ہے، اس لیے اس کتاب میں شامل مضامین اردو تنقید کے موجودہ منظر نامے کی مکمل تصویر نہیں (اور نہ ہو سکتے ہیں) تاہم اردو میں جاری تنقیدی ڈسکورس جس نظام فکر پر استوار ہے، اس نظام کے بیشتر اہم اجزاء اس کتاب میں مذکور ہیں۔

میں نے گذشتہ ایک دہائی میں متعدد موضوعات پر مضامین و مقالات تحریر کیے ہیں۔ اس کتاب کے مضامین ان کا انتخاب ہیں۔ ان منتخب مضامین میں قدر مشترک یہ ہے کہ سب مضامین کم یا زیادہ ادب کے نظری مسائل کو زیر بحث لاتے ہیں۔

آخر میں، میں ڈاکٹر محمد علی صدیقی اور جناب محمد افسر ساجد کا تہ دل سے ممنون ہوں جنھوں نے اس کتاب کے لیے بالترتیب دیباچہ اور فلیپ لکھا۔ ڈاکٹر محمد علی صدیقی روشن خیال اور کشادہ ظرف ترقی پسند نقاد ہیں۔ یہ اوصاف ان کے لکھے ہوئے دیباچے سے مترشح ہیں۔ محمد افسر ساجد جہاں نظم کے اچھے شاعر اور وسیع المطالعہ نقاد ہیں وہاں بہت اچھے انسان بھی ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا کا شکریہ بھی مجھ پر واجب ہے، جنھوں نے میرے مضامین کو ”اوراق“ میں چھاپا اور غیر معمولی حوصلہ افزائی بھی فرمائی۔ ان اہل نظر کا بھی شکر گزار ہوں، جن کی آراء کتاب کے آخر میں دی جا رہی ہیں۔

جناب محمد عمر خان کا بھی احسان مند ہوں، جو اپنے ادارے کے تحت اس کتاب کی اشاعت کا بندوبست کر رہے ہیں۔

ناصر عباس نیر

جھنگ، ۱۵ مارچ ۲۰۰۰ء

ساختیات اور ساختیاتی تنقید

ساختیات کے سلسلے میں پہلی اہم بات یہ ہے کہ اس سے مراد کوئی خصوصی شعبہ علم Discipiline نہیں ہے جیسے طبیعات، نفسیات وغیرہ بلکہ یہ جانکاری کا ایک خصوصی طریق ہے [1]۔ جسے بالعموم انسانی سائنسوں میں برتا اور آزمایا گیا ہے۔ ساختیاتی طرزِ تحقیق نے لسانیات، بشریات، تاریخ، فلسفہ اور ادب و تنقید کو شدت سے متاثر کیا ہے اور انسان کے سماجی اور ادبی منصب کو از سر نو متعین کرنے کی ضرورت کا احساس دلایا ہے اور یہ عمل ساختیات نے زبان سمیت ابلاغ کے دیگر ثقافتی ذرائع کی ساختوں کے تجزیے سے انجام دیا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جانکاری کا یہ خصوصی طریق ہے کیا؟ اور یہ مرتب کیسے ہوا؟

اس ضمن میں مختلف خیالات ظاہر کیے گئے ہیں۔ اکثر کے نزدیک ساختیات کا باوا آدم سیوس ماہر لسانیات فرڈیننڈ ڈی سوشیور (۱۹۱۳ء۔ ۱۸۵۷ء) ہے، جس نے زبان کا "نشانات کے سسٹم" کے طور پر مطالعہ کیا۔ بعض نے اس کی جڑیں انیسویں صدی کے علم بشریات میں متعارف ہونے والے تحقیقی طریق ہائے کار میں دیکھی ہیں [۲]۔ جن کی مدد سے مختلف اور متنوع انسانی ثقافتوں کا مطالعہ ایک بڑے کُل کے اجزاء کی حیثیت میں کیا جانے لگا تھا۔ یہ طریقہ قدیم رویے سے واضح انحراف تھا جو کسی ثقافتی اکائی کو خود مکتفی قرار دیتا تھا۔ وزیر آغا کے نزدیک بیسویں صدی کی ساختیات نے اس وقت جنم لیا جب نیوٹن کی کلاسیکی طبیعات کی جگہ جدید طبیعات نے لے لی [۳]۔

ساختیات کی ابتدا اور ارتقا کے سلسلے میں کسی دعوے کو چیلنج نہیں کیا جا سکتا۔ اس

لیے کہ بیسویں صدی کی لسانیات، بشریات، طبیعات، نفسیات، فلسفہ، عمرانیات اور ادبی تنقید میں ساختیات کے نقوش بہت واضح ہیں۔ غالباً اسی لیے ڈاکٹر وزیر آغا نے ساختیات کو بیسویں صدی کی اجتماعی رو قرار دیا ہے۔ ۴؎ تاہم انسانی سائنسوں اور ادبی تنقید سے متعلق ساختیاتی مفکرین کے فکری نظام استوار ہیں سوشیور کے لسانی ماڈل پر۔ لہٰذا پہلے اس لسانی ماڈل کے نمایاں خدوخال کو پیش کرنا مناسب ہے۔

سوشیور کی نظر میں زبان نشانات (Signs) کا ایک نظام ہے۔ نشان یعنی Sign کے جملہ اوصاف اور خصوصیات کو گرفت میں لینا آسان نہیں۔ تاہم اس سے متعلق چند اہم باتوں کی نشان دہی بہر حال کی جا سکتی ہے۔ لسانی نشان اولاً کسی زبان کی بنیادی اکائی(Basic Unin)، بولا یا لکھا ہوا لفظ ہے۔ سوشیور کے تجزیے کے مطابق نشان دو حصوں پر مشتمل ہے۔ ایک کو اس نے دال یا Signifier اور دوسرے کو مدلول یعنی Signified کا نام دیا۔ دال کوئی بھی بامعنی لفظ ہے، خواہ وہ لکھا گیا ہو یا بولا گیا ہو۔ جب کہ مدلول اس شئے کا تصور ہے، جس کی نمائندگی کے لئے دال کو وضع کیا گیا ہو۔ مثلاً لفظ "کتاب" دال ہے اور کتاب کا خیال (کتاب نہیں) مدلول ہے۔ نشان کی اس تقسیم میں اہم بات یہ ہے کہ وہ اشیا جن کی نمائندگی نشان کرتا ہے، وہ پسِ منظر میں چلی جاتی ہیں۔ چنانچہ جب ہم کوئی لفظ سنتے یا پڑھتے ہیں تو ہمارے ذہن میں شے کے بجائے شے کا خیال ایک Neural Event کے طور پر آتا ہے۔ ہم اپنی روزمرہ زندگی میں اس امر کو کم محسوس کرتے ہیں کہ اشیا سے متعلق ہماری گفتگو فی الاصل اشیا کے بجائے ان کے تصورات پر مرکوز رہتی ہے۔ یوں ہم اس شے کی معروضی حقیقت سے دور ہو جاتے ہیں اور زبان کے اس سسٹم کے تابع ہو جاتے ہیں جسے بطور ایک انسٹی ٹیوشن معاشرتی اور ثقافتی عمل نے پروان چڑھایا ہے۔ لہٰذا جب ہم زبان کے سسٹم کی داخلی ساخت سے آگاہ ہوتے ہیں تو ہماری عقلِ عام (Common Sense) کے تصورات ریزہ ریزہ ہونے لگتے ہیں۔

دال زبان کا مادی پہلو اور مدلول غیر مادی اور ذہنی پہلو ہے۔ عملاً یہ دونوں

ناقابل تقسیم ہیں، صرف لسانی تجزیے میں انھیں الگ الگ متصور کیا جاتا ہے۔ نیز ایک مکمل بے معنی آواز اور مہمل لفظ نشان نہیں کہلا سکتا۔ صرف وہی لفظ نشان کا مرتبہ حاصل کر سکتا ہے جو کسی شے یا تصور کی نمائندگی کرتا ہو۔ دوسرے لفظوں میں کوئی دال بغیر مدلول کے وجود نہیں رکھتا اور کوئی مدلول یا معنی بغیر دال کے قائم نہیں ہو سکتا۔ دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔

دنیا میں موجود کوئی بھی شے فطری ہو یا مصنوعی، نشان بن سکتی ہے۔ یعنی اسے کسی معنی یا پیغام کی ترسیل کے لیے بروئے کار لایا جا سکتا ہے اور معنی یا پیغام کا تعین کلچر کرتا ہے۔

اس سے آگے سوشیور نے لسانی نشان سے متعلق جو خیالات ظاہر کیے ہیں وہ نہ صرف چونکا دینے والے ہیں بلکہ یہی وہ خیالات ہیں، جن پر لیوی سٹراس (ماہر بشریات)، رولاں بارت (نقاد) مائیکل فوکو (تاریخی فلسفی) لاکاں (ماہر نفسیات) اور دریدا (ادبی نقاد اور فلسفی) نے اپنے اپنے فکری نظاموں کی بنیادیں کھڑی کیں۔ سوشیور نے واضح کیا کہ دال اور مدلول کا رشتہ بلاجواز (Arbitrary) ہے یعنی کسی شے میں کوئی ایسی خصوصیت نہیں ہے کہ اس کے لیے کوئی خاص لفظ ہی وضع کیا جائے۔ کتاب اور لفظ ”کتاب“ میں کوئی قدرتی اور منطقی رشتہ نہیں بلکہ کتاب کے لیے لفظ کا انتخاب سماجی کنونشن کے تحت کیا گیا ہے۔ مختلف انسانی معاشروں میں سماجی کنونشن بھی مختلف ہوتے ہیں۔ اس لیے ہر معاشرے میں اشیا کے نام بھی مختلف ہوتے ہیں۔ گویا اشیا کو سماجی کنونشنز کے تحت نام دینے کا عمل آفاقی ہے۔ دال اور مدلول کا تعلق ایک اور سطح پر بھی من مانا اور محض ”ثقافتی تعلق“ ہے۔ اس طرح کہ دال اور شے کا تصور یعنی مدلول بلاجواز رشتے میں بندھے ہیں۔ اس لیے ہر زبان میں کئی ایسے تصورات ہوتے ہیں، جو دیگر زبانوں میں نہیں ہوتے۔ اس سلسلے میں رنگوں Shades کی مثال دی جاتی ہے کہ ان کے لیے ہر زبان میں مختلف لفظ ملتے ہیں جو مختلف Shades کی نمائندگی کرتے ہیں حالانکہ روشنی کا طیف ایک آفاقی شے

ہے۔

سوشیور اس سے ایک نہایت ہی اہم اور غیر معمولی نوعیت کا نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ یہ دوگونہ بلاجواز رشتہ ہی ہے جو زبان کو ایک ایسا نظام بناتا ہے جو جوہر پر نہیں فارم پر مبنی ہے۔ جوہر اٹل اور ناقابل تغیر ہوتا ہے، فارم بدلتی رہتی ہے، مستقل نہیں ہوتی۔ چنانچہ زبان رشتوں کا ایک نظام ہے جو زبان کے مشمولات/نشانات کے درمیان قائم ہیں اور یہ رشتے بذات خود فرق سے عبارت ہیں۔ لہٰذا زبان کے عناصر قائم بالذات یا مستقل نہیں بلکہ ان کی پہچان زبان کے دیگر عناصر کے ساتھ رشتوں پر منحصر ہے۔ بقول جان سٹورک:

> "It is the place which a particular unitbe it phonetic or semantic, occupies in the linguistic system which alone determines its value.[۴۵]

لسانی نظام میں نشان کی جو قدر یا معنی متعین ہوتا ہے، اسے بھی استحکام حاصل نہیں۔ کیونکہ اس 'قدر' کو حتمی حیثیت عطا کرنے کے لیے کچھ نہیں۔ لسانی سسٹم فطرت کی نسبت سے بلاجواز اور فقط روایت و کنونشنز پر استوار ہے۔ لہٰذا جو بلاجواز/غیر منطقی ہو قابل تغیر ہے۔

سوشیور کے لسانی ماڈل کا محوری نکتہ کہ زبان جوہر نہیں بلکہ ایک فارم (ہیئت) ہے، ساختیاتی لسانیات کی اہم ترین بصیرت ہے۔ جس کی تعمیم اور جس کے منطقی مضمرات کو منکشف کرنے سے ساختیاتی مفکروں نے غیر معمولی نوعیت کے نتائج اخذ کیے۔ ساختیات اس مفروضے کو اختیار کر کے ایک سسٹم (مثلاً ثقافتی) کے باہم مربوط اجزاء کا مطالعہ کرتی ہے نہ کہ ان اجزاء کو خود مکتفی جوہر خیال کرتی ہے۔ زبان کے نظام کے اندر کی ہر اکائی (یعنی لفظ) صوتی اور معنوی سطح پر ایک خاص 'مقام' رکھتی ہے۔ اس مقام کی حدود کے اندر ہی وہ اکائی بامعنی ہے۔ یعنی وہ نشان بن کر کسی شے کے تصور کی نمائندگی میں کامیاب ہوتی ہے۔ مثلاً لفظ علم کو لیجیے۔ صوتی سطح پر اس کی حدود وہ ہیں جو اسے لفظ عَلم یا اَلم

سے متمیز کرتی ہیں۔ اور معنوی سطح پر اس کی حدود اسے عرفان، معرفت وغیرہ سے الگ کرتی ہیں۔ چنانچہ اس لفظ کا معنی دیگر الفاظ سے فرق کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔ المختصر بغیر افتراق کے کوئی معنی ممکن نہیں۔ ٦؎

سوشیور کے تصورِ نشان کی رو سے زبان کوئی شفاف میڈیم نہیں (جیسا کہ بالعموم خیال کیا جاتا ہے) جو حقیقت کو منعکس کرتا ہو۔ سوشیور کی نظر میں تو زبان نشانات کے مابین قائم ان رشتوں کا ایک نظام ہے جو افتراق پر مبنی ہیں اور جنہیں ایک کلچر کے کوڈز اور کنونشنز مرتب کرتے ہیں۔

سوشیور کے لسانی نظریات میں ایک دوسری اہم بات یہ ہے کہ نشان کی مانند خود زبان بھی دو حصوں میں منقسم ہے۔ لانگ اور پارول میں لانگ (Langue) سے مراد زبان کے قواعد، ضابطے یعنی گرامر ہے، جو کسی زبان کے تمام بولنے والوں کے لاشعور میں موجود ہوتی ہے۔ یہ زبان کی تجریدی ساخت ہے۔ جبکہ پارول (Parole) سے مراد گفتار ہے۔ ٧؎ گفتار کا سارا تنوع اور اس کا ابلاغ اس لیے ممکن ہے کہ لانگ قدر مشترک کے طور پر موجود ہوتی ہے۔ لانگ زبان کی وہ داخلی ساخت ہے، جس کی مدد اور جس کی رو سے تقریر اور تحریر کے بے حساب پیرائے وجود میں آتے ہیں۔ لانگ اور پارول کے تعلق میں ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ لانگ جن اصولوں اور ضابطوں سے عبارت ہے وہ تعزیری قوانین جیسے نہیں ہیں۔ بقول جوناتھن کلر:

> **"Rules which do not regulate behavioour so much as create the possibility of particular forms of behaviour."** ٨؎

گویا لانگ کے اصول محض طرزِ گفتار کو کنٹرول نہیں کرتے بلکہ گفتگو کے مخصوص پیرایوں کے ممکنات کو تخلیق کرتے ہیں۔ یہ ایک نہایت اہم نکتہ ہے جسے بالعموم نظر انداز کیا جاتا ہے۔ ساختیاتی طرزِ فکر اپنانے والوں نے زبان کو ایک ثقافتی مظہر اور بلاجواز رشتوں سے عبارت ہند نظام متصور تو کیا ہے مگر اس کی داخلی ساخت یعنی لانگ میں

مضمر تخلیقی تہ داریوں سے بالعموم روگردانی کی ہے۔ بالخصوص جب وہ ادب کی شعریات (جو لانگ کے مترادف ہے) کی بات کرتے ہیں تو اسے بھی ثقافتی کوڈز اور کنونشنز کا ایک بند نظام خیال کرتے ہیں۔ اور شعریات (Poetics) کے تخلیقی مضمرات کو نظر انداز کر جاتے ہیں۔

سوشیور سے قبل انیسویں صدی میں زبان کے دو زمانی یعنی **Diachronic** مطالعہ کا رواج تھا۔ زبان کے تاریخی و تدریجی ارتقا کو لسانی تحقیق میں اہمیت حاصل تھی۔ سوشیور نے یک زمانی یعنی **Synchronic** مطالعے کو اولیت دی۔ اس کے خیال میں زبان کو ایک ایسا نظام متصور کرنا چاہیے کہ کسی خاص لمحے میں اس کی ساری کارکردگی سامنے آجائے۔

چنانچہ ساختیات نہ صرف لازماً "یک زمانی" ۹؎ ہے بلکہ اس میں لمحہ حاظر کو خصوصی اہمیت تفویض ہوئی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ کسی ثقافتی نظام کی ساری تہیں باہم مربوط ہوتی ہیں اور انہیں کسی ایک لمحے میں، بغیر کسی خارجی، عصری، تاریخی حوالے کے، نشان زد کرنا ممکن ہے۔ مثلاً آپ لباس کے کسی ایک فیشن کو لے لیں، اس میں گزشتہ فیشنوں کی باقیات مدغم نظر آئیں گی اور کسی نئے فیشن کے امکانات بھی پرچھائیوں کی طرح موجود ہوں گے۔ نیز یہ فیشن نہ صرف اپنے مخصوص ثقافتی معانی کو منکشف کرے گا بلکہ اپنے ثقافتی دائرہ عمل سے رشتے کا بھید بھی کھولے گا۔ اسی طرح کسی شاعر کی ایک نظم کے ساختیاتی تجزیے سے خود نظم کی لانگ (داخلی ساخت/شعریات) کا ادراک ممکن ہے۔

زبان کے سلسلے میں سوشیور کا آخری نکتہ یہ ہے کہ زبان دو طرح کے رشتوں پر مشتمل ہے۔ پہلی طرح کے رشتے انتخاب کی بنیاد پر جبکہ دوسری قسم کے رشتے اتصال کی اساس پر استوار ہیں۔ اول الذکر رشتوں کو عمومی روابط یا **Paradigmatic Relations** اور آخر الذکر کو افقی یا **Syntagmatic Relations** کا نام ملا ہے۔ عمومی روابط سے مراد لفظوں کے گودام سے اپنے مطلب کا لفظ منتخب کرنا ہے۔ ہر لفظ کی پہچان

اس لیے ممکن ہے کہ وہ دوسرے سے مختلف ہے۔ کتاب اس لیے کتاب ہے کہ وہ گتہ نہیں ہے۔ یوں لفظوں میں فرق (Differance) کا رشتہ ہے۔ افقی رشتوں کا مطلب لفظوں کو جوڑ کر با معنی جملہ تشکیل دینا ہے۔ چنانچہ جملے میں لفظوں کے روابط قربت (Contguity) کی اساس پر استوار ہیں۔

یہ ہے وہ لسانی ماڈل جسے ساختیات نے اپنا راہنما بنایا ہے۔

اب پہلا بنیادی سوال یہ ہے کہ ساختیاتی لسانی ماڈل ادب بشمول دیگر ثقافتی نظاموں کے تجزیاتی مطالعے میں کیونکر بروئے کار آسکتا ہے؟ اس سوال کا تسلی بخش جواب جوناتھن کلر نے دیا ہے۔ اس کے خیال میں دو وجوہ سے لسانیات ثقافتی مظاہر کے مطالعے میں مفید ثابت ہو سکتی ہے۔ اول یہ کہ سماجی اور ثقافتی مظاہر محض مادی اشیا و واقعات نہیں ہیں بلکہ وہ معنی کی حامل اشیا اور واقعات ہیں۔ اس طرح وہ نشان (Sign) ہیں۔ دوم یہ کہ نشان جوہر کے حامل نہیں بلکہ ان کی وضاحت (داخلی اور خارجی) رشتوں کے Network کی مرہون ہے۔ [۱۰] گویا ہر ثقافتی مظہر (Cultural Phenomenon) ایسی اشیا و واقعات سے مرتب ہونے والا نظام ہے جو قائم بالذات نہیں ہیں۔ بلکہ کسی معنی کے حامل ہیں اور اشیا و واقعات کے معانی کلی نظام کے ساتھ ہر رشتے پر منحصر ہیں۔ ہر ثقافتی نظام کچھ ضوابط اور قوانین کے تابع ہوتا ہے۔ بالکل جیسے کوئی زبان لانگ کے قوانین کے ماتحت ہوتی ہے۔ اس باب میں ایک توجہ طلب پہلو یہ ہے کہ کسی معاشرتی یا ثقافتی نظام میں اصول و ضوابط اور ثقافتی طرز عمل (Cultural Behaviour) کے درمیان ایک فاصلہ یا Gap ہوتا ہے۔ جہاں معنی بالقوۃ موجود ہوتے ہیں [۱۱]۔ دوسرے لفظوں میں اصول و ضوابط سے انحراف کی گنجائش ہوتی ہے اور یہ انحراف بھی ثقافتی معانی کا حامل ہوتا ہے۔ نہ کہ ثقافتی نظام سے باہر یا اسے رد کرنے کا مرتکب ہوتا ہے۔ اس بات پر خاص زور دینے کی ضرورت اس لیے بھی ہے کہ جب ہم ادب کی شعریات کی بات کرتے ہیں تو اسے ثقافتی کوڈز اور کنونشنز سے عبارت قرار دینے پر اکتفا کرتے ہیں۔ حالانکہ ساختیاتی قراءت

میں شعریات اور متن کے درمیان مذکورہ Gap تمام اہم معانی کی آماجگاہ ہوتا ہے۔

سوشیور کے لسانی ماڈل کو سب سے پہلے لیوی سٹراس نے اساطیر کے مطالعے میں برتا۔ اس نے اساطیری علامتوں کا مطالعہ اس زاویۂ نظر سے نہیں کیا کہ وہ کسی خاص معنی کی ترسیل کرتی ہیں یا ان علامتوں کی معاشرتی، مذہبی یا تہذیبی معنویت کیا ہے بلکہ اس نے ان علامتوں کے مابین منظم رشتوں کو دریافت کرنے کی کاوش کی ہے۔ یہ ”منظم رشتے“ اساطیری کہانیوں اور علامتوں کے معینکاتی تنوع کے عقب میں بطور لانگ موجود ہیں۔

رولاں بارت (جو ادب کے حوالے سے پہلا ساختیاتی نقاد ہے) نے کہا کہ نقاد کا کام متن کے مفہوم کو نشان زد کرنا نہیں بلکہ اس سسٹم کو دریافت کرنا ہے جو معانی کی آفرینش کا ذمہ دار ہے۔ دوسرے لفظوں میں نقاد کا کام ادبی متن کے ”کیا“ کے بجائے ”کیسے“ سے بحث کرنا ہے۔ ظاہر ہے ساختیاتی تنقید کا یہ عمل تشریحی، توضیحی اور تاریخی سوانحی تنقید سے مختلف ہے ہی، نئی تنقید سے بھی الگ ہے۔ گو نئی تنقید بھی متن کو خود مختار اور خود مکتفی قرار دیتی تھی مگر یہ فن پارے میں موجود قولِ محال، رمز، تناؤ وغیرہ کی تشریح و تعبیر پر اکتفا کرتی۔ یوں یہ نہ صرف ادب پارے سے سماج و ثقافت کو بے دخل کرتی بلکہ تنقیدی عمل کو ایک ”اکیڈمک معمہ“ بھی بنا دیتی۔ ساختیاتی تنقید نے بھی اگرچہ عصری، خارجی یا شخصی حوالوں کو متن کے تجزیے سے باہر ہی رکھا ہے، مگر اس نے جب معانی کے بجائے معانی پیدا کرنے والے نظام یعنی شعریات کی کارکردگی دیکھنے پر زور دیا ہے تو معاشرہ و ثقافت کی متن میں موجودگی کا اقرار بھی کیا ہے کہ شعریات ثقافتی کوڈز اور کنونشنز سے مرتب ہوتی ہے۔ کوڈز ثقافت کی معنی آفرینی کا نظام ہے اور کنونشنز وہ تمام اصول، قواعد، روایات اور خیالات ہیں جنہیں پورے معاشرے کی سندِ اتفاق حاصل ہے۔ دوسرے لفظوں میں کنونشنز افراد کے ذہنی رویوں کا نقطہ اتصال ہیں۔

زیر بحث لسانی ماڈل کے بعض منطقی مضمرات صدمہ پہنچانے والے ہیں۔ کہ یہ

انسانی انا Ego انسانی موضوع Subject، انفرادیت، انسان دوستی Humanism کے علاوہ مابعد الطبیعات اور پر اسراریت کی سرے سے نفی کرتے ہیں۔

زبان کو انسان اپنے ساتھ لے کر پیدا نہیں ہوتا۔ البتہ زبان سیکھنے کی صلاحیت سے وہ خلقی طور پر بہرہ ور ہوتا ہے۔ زبان سیکھنا اور اسے ذریعہ اظہار بنانا اس کے سماجیانے (Socialisation) کا حصہ ہے۔

اس عمل میں انفرادیت کہاں باقی رہ سکتی ہے ؟ آہستہ آہستہ وہ اپنے ثقافتی اور لسانی نظام میں وہ پوری طرح "بے نشان" ہوتا چلا جاتا ہے۔ اس کے داخلی تجربات اور ذاتی واردات بھی لسانی سسٹم کے اندر متشکل ہوتی ہے۔ چنانچہ فرد، اس کی انا اور انفرادیت اپنے ثقافتی نظام کے اظہار کا ذریعہ قرار پاتی ہیں۔ ساختیات، انفرادیت کی نفی کر کے اجتماعیت کی حامی نظر آتی ہے۔ لسانی نظام بلاشبہ اجتماعی و معاشرتی عمل کی پیداوار ہے، مگر یہ آمرانہ نظام ہے، جس میں فرد کی داخلی خود مختاری اور انفرادی نظریات اور خیالات کی گنجائش نہیں۔

ساختیات واحد معنی کے برعکس کثرت معنی میں یقین رکھتی ہے۔ یہاں بھی ساختیات نے لسانی نشان (Sign) کے تصور کو اپنا راہنما بنایا ہے۔ دال یا سگنیفائر مادی جہت رکھتا ہے، جو ہماری گرفت میں رہ سکتا ہے اور جس کے سلسلے میں یقین سے کچھ کہنا ممکن ہے جبکہ مدلول یا سگنیفائڈ ایک ذہنی تصور ہے، جو چکنی مچھلی کی طرح گرفت سے پھسلتا رہتا ہے۔ ایک ہی دال کا مدلول نہ صرف مختلف لوگوں کے لیے مختلف ہو سکتا ہے بلکہ ایک ہی شخص کے لیے مختلف اوقات میں دال کے ذہنی تصورات بدلتے رہتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں مدلول کی قیمت، مقام، لسانی نظام میں مقرر (Fixed) نہیں ہے۔ پس ساختیات یعنی دریدا کی ساخت شکنی (Deconstruction) میں بھی تکثیریت (Plurality of Meanings) بنیادی اہمیت کی حامل ہے، مگر دریدا کے دلائل اور ہیں (جن کا تفصیلی ذکر "ساخت شکنی کیا ہے" اور دیگر مضامین میں ہے۔)

ساختیاتی تنقید کا اہم ترین نقاد درولاں بارت ہے۔ لہٰذا اس کے فکری نظام پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔ بارت کے تنقیدی افکار کا نقطۂ اول وہ اعتراضات ہیں، جو اس نے مدرسانہ تنقید پر کئے۔ پہلا اعتراض یہ کیا کہ مدرسانہ تنقید غیر تاریخی ہے۔ بارت کا یہ اعتراض مارکسی فکر سے اس کے تعلق کی غمازی کرتا ہے۔ حالانکہ ساختیات اور مارکسیت کی تھیوری میں (تاریخ کے حوالے سے) بنیادی نوعیت کا اختلاف ہے۔ ساختیات زبان کے یک زمانی مطالعے پر زور دے کر گویا تاریخی عمل کی نفی کرتی ہے جو ظاہر ہے مارکسی انداز نظر کے اضافی ہے۔ بارت کا دوسرا اعتراض یہ تھا کہ مکتبی تنقید نفسیات کے کچے اور ابتدائی علم کی روشنی میں ادبی متن کا مطالعہ کرتی ہے۔ تیسرا اعتراض اسے یہ تھا کہ مکتبی نقاد متن میں سے صرف ایک معنی برآمد کرتے ہیں اور آخری اعتراض یہ تھا کہ مدرسانہ تنقید میں آئیڈیالوجی ناپید ہوتی ہے جو بنیادی طور پر ایک سیاسی اعتراض ہے۔ اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ساختیاتی مفکرین نے سوشیور کے لسانی ماڈل کو بہ تمام کمال اپنی فکر کا محور قرار نہیں دیا بلکہ اس سے انحراف بھی کیا ہے۔

بارت کے نظامِ فکر میں ثنویت ایک اہم عنصر ہے۔ ساختیاتی طریق کار میں بھی ثنویت بنیادی چیز ہے۔ بارت نے نشان Sign کے لفظی اور اسطوری معانی (Mythical) کے فرق کو نشان زد کیا ہے۔ ایک کو وہ (Denotation) اور دوسرے کو (Connotation) کہتا ہے۔ اس کے نزدیک اسطوری معنی علامتی بھی ہیں، جو نشان کے لفظی معانی کے ہمراہ موجود ہوتے ہیں۔ گویا ایک دال کے کئی مدلول ہوتے ہیں۔ بارت نے لکھاریوں کو اکریونت اور اکریوین میں تقسیم کیا ہے۔ اکریونت کے لئے زبان "ذریعہ" ہے، جسے وہ ایک خاص اور واضح مقصد کے لیے بروئے کار لاتا ہے۔ وہ اصلاً ایک محرر ہے۔ جبکہ اکریوین لفظ کو اہم سمجھتا ہے۔ اس کے لیے زبان اور ادب آلۂ کار نہیں بلکہ مقصود بالذات ہیں۔ ہماری کلاسیکی شاعری میں مضمون آفرینی کی جو روایت تھی، وہ بھی ادب کو، اظہار کے جمالیاتی اسلوب کو، عزیز جانتی تھی۔ بارت نے لکھتوں کو بھی دو حصوں میں تقسیم

کیا ہے۔ ایک کو وہ Lisible/Readerly اور دوسری کو Scriptible/Writerly کہتا ہے۔ اول الذکر تحریریں وہ ہیں جو قاری کے ہاں کسی ہیجان کو جنم نہیں دیتیں۔ قاری ایک منفعل ہستی (Consumer) کے طور پر ان تحریروں کے معانی کو قبول کر لیتا ہے۔ جبکہ Writerly (جسے بارت نے Text بھی کہا ہے) لکھتوں کا مطالعہ قاری کے اندر فکری، جذباتی، جمالیاتی ہیجان برپا کر دیتا ہے۔ گویا قاری ایک فعال وجود کی حیثیت میں ان لکھتوں کے وسیلے سے تازہ معانی کی کھیپ کو جنم دیتا ہے۔ حقیقی ساختیاتی قرأت کا اصول بھی یہی ہے۔ تنقید میں معنی آفرینی کا عمل اس وقت شروع ہو سکتا ہے، جب ادبی متن اور قاری کے درمیان ایک قابل محسوس رشتہ وجود میں آتا ہے۔ بارت نے ادبی متن کو جسم کہا ہے اور قاری بھی ایک جسم کی حیثیت میں متن سے دوچار ہوتا ہے۔ گویا متن اور قاری کا رشتہ جسم اور جسم کا رشتہ ہے۔ چنانچہ بارت نے متن سے حاصل ہونے والے جن دو طرح کے ردِعمل کا ذکر کیا ہے ایک Plaisir/pleasure، دوسرا Jouissance/Enjoyment ان میں Jouissance میں جنسی لذت کا اشارہ بھی شامل ہے۔ بقول بارت اس لذت کا صرف احساس کیا جا سکتا ہے اور بس! لگتا ہے وجود کی آخری حد تک کسی شے نے جھنجھوڑ کر رکھ دیا، کچھ لے، کچھ دے، یعنی تاریخی ثقافتی اور نفسیاتی بنیادیں ہل گئیں، ذائقے، قدریں، یادیں بدل گئیں یا زندگی کی روزمرہ یکسانیت میں ہلچل پیدا ہو گئی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ گویا زبان سے ہمارے سابقے میں کچھ تناتنی، کچھ بحران پیدا ہو گیا یا کوئی زلزلہ آ گیا۔ (گوپی چند نارنگ: ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات ص ۱۶۵) غور کریں تو یہ سارا عمل متن اور قاری کے مابین رشتے کی تشکیل کا عمل ہے۔ یعنی متن اور قاری اجزاء ہیں (متن کے مصنف اکریوین کو بھی ایک جز سمجھئے) یہ تینوں اجزاء جب تک ایک خاص رشتے سے منسلک نہیں ہوتے اور اپنی انفرادیت کو نئے قائم ہونے والے رشتے سے کل سے منسلک نہیں کرتے ادب کی شعریات دریافت نہیں ہو سکتی۔ رومن جیکب سن نے متن میں تناظر Context رابطہ Contact اور

Code کو شامل کیا ہے گویا متن کے بھی کئی اجزاء ہیں۔ جب تک یہ اجزاء اور مصنف اور قاری بطور اجزاء ایک کُل کو تشکیل نہیں دیتے متن کی ترسیل معانی کا عمل مکمل نہیں ہو پاتا۔

یہاں ایک نکتے پر خصوصی ارتکاز کی ضرورت ہے۔ ساختیاتی تنقید نے چونکہ لسانیاتی ماڈل سے اپنے نقوش مرتب کیے ہیں اور اس ماڈل نے زبان کو شفاف میڈیم کے بجائے ایک سسٹم قرار دیا ہے اور انسانی ذہن کو اس کے اظہار کا محض ایک ذریعہ، اس لیے متن میں سے لکھاری کے وجود کو بے دخل کیا ہے۔ اور ساری اہمیت قرأت کے تفاعل کو دی ہے۔ بارت نے تو مصنف کی موت کا بھی اعلان کر دیا تھا۔ اگرچہ شروع میں وہ نہ صرف مصنف کی موجودگی کا قائل تھا بلکہ اس نے برے اور اچھے مصنف میں فرق بھی نشان زد کیا تھا۔ اس ضمن میں ڈاکٹر وزیر آغا کا یہ سوال خیال انگیز ہے۔

> ”قاری جب قرأت کے عمل سے گزرتا ہے تو دراصل کوڈز اور متون کا ایک ہیولیٰ یا نمائندہ یہ کام انجام دے رہا ہوتا ہے۔ اسی طرح اگر یہ کہا جائے کہ جب مصنف تخلیق کے عمل سے گزرتا ہے تو اس موقع پر بھی کوڈز اور متون کی کثرت کا ایک ہیولیٰ یا نمائندہ یہ کام انجام دیتا ہے تو اس پر اعتراض کیوں کیا جائے؟“ (اوراق۔ جولائی اگست ۹۴ء ص ۴۹)

خلاصۂ کلام یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید نے ادب کی تھیوری پر غیر معمولی توجہ دی ہے۔ اور یہ نئی تھیوری ادب کی ایک ایسی شعریات دریافت کرنے کی کاوش کرتی ہے، جسے لسانیات میں لانگ کہا گیا ہے۔ ساختیاتی تنقید کا طریقہ کار سائنسی ہے اس لئے وہ ادب سے کسی نوع کی پراسراریت کو منسلک نہیں کرتی اور نہ ہی ادب کو مصنف کی ذات کا اظہار سمجھتی ہے۔ اس کی نظر میں ادبی متن ثقافتی کوڈز اور کنونشنز پر مبنی ہوتا ہے جس میں مصنف کی کوئی گنجائش نہیں۔ متن انفرادیت اور شخصیت کے اظہار کی بجائے شعریات کی کارکردگی کو منکشف کرتا ہے اور یہ عمل اس سے مکمل ہوتا ہے جب قاری عمل قرأت اس پر آزماتا

ہے، چنانچہ قاری کی اہمیت دو چند ہو جاتی ہے...... ساختیاتی تنقید نے ادب کو نہ صرف تخلیقی سرگرمی ماننے سے انکار کیا ہے بلکہ ادب کے جمالیاتی پہلو کو بھی قابل توجہ نہیں جانا۔ اصل یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید جن لسانیات مکاشفات کو اپنا رہبر بنا کر چلی ہے، وہ ادب اور ادبی متن کے جملہ پہلوؤں کو روشن تر کرنے سے قاصر ہیں اور اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ دیگر ادبی تحریکوں کی طرح ساختیات کی تحریک (محدود معنوں میں) بھی خالص ادبی تحریک نہیں ہے۔ لسانیات، بشریات اور طبیعات میں ہونے والی پیش رفت نے ادب پر غور و فکر کی نہج کو تبدیل کیا۔ شاید اب تک ایک بھی ایسی ادبی تحریک فروغ نہیں پا سکی، جس نے ادب کے تمام مسائل اور سوالات کے تشفی بخش جوابات فراہم کیے ہوں۔ ہر شعبۂ علم ایک حد تک ہی دوسرے شعبہ ہائے علم سے استفادہ کرتا ہے۔ ساختیاتی تنقید کی سب سے بڑی عطا یہ ہے کہ اس نے ادب کے مطالعے کو "نئی تنقید" کے قائم کردہ دائرے سے آزاد کیا ہے یعنی ادب کو وسیع تر ثقافتی پس منظر سے منسلک کیا ہے نیز ادبی متن کی شعریات کے حوالے سے ذہن انسانی کی آفاقی نوعیت کی کارکردگی کا احساس دلایا ہے۔ اور یوں انسانی ثقافتوں کی باہمی مغائرت کو دور کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ ادب کو ثقافتی پس منظر سے جوڑ کر ساختیاتی تنقید نے معانی کی کثرت کا بھی احساس پیدا کیا ہے۔ مگر یہ کثیر المعنویت تجزیہ و تحلیل کے نتیجے میں سامنے آئی ہیں۔ تجزیاتی عمل بنیادی طور پر فلسفیانہ عمل ہے، جس سے بقول ڈاکٹر وزیر آغا دریافت کی خوشی ملتی ہے، جمالیاتی نہیں۔

حواشی

1- Dicionary of literary terms & Literary Theories, By J.A Cuddon. Page: 922

2- ڈاکٹر فہیم اعظمی۔ ساختیات کی ابتداء ("صریر" اکتوبر 92ء) ص 10

3- ڈاکٹر وزیر آغا۔ ساختیات اور سائنس۔ ص 255

4- ایضاً ص 249

5- Structuralism and Since Page 10

6- Do

7- نوام چامسکی نے لانگ کے لیے Competence اور پارول کے لیے Performance کی اصطلاحات موزوں قرار دی ہیں۔ تاہم ساختیات میں اصل شہرت سوشیور کی اصطلاحات کے حصے میں آئی۔

8- Structuralist Poetics By, Jonathan Cullar

Page: 5

9- Structuralism and Since. Page: 9

10- Struturalist Poetics. Page: 4

11- Do

لکھت لکھتی ہے، لکھاری نہیں

نامور ساختیاتی مفکر اور نقاد رولاں بارت نے "لکھت لکھتی ہے، لکھاری نہیں" کا اعلان کر کے، تخلیق فن کے عمل کو ایک نیا تفہیمی تناظر مہیا کر دیا ہے، جس سے بعض ساختیاتی ناقدین یہ سمجھنے لگے ہیں کہ لکھت کی کارگزاری تخلیقی کیفیت سے محروم ہو گئی ہے.... حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ بارت کے خیالات تخلیقی عمل کی ایک نئی تھیوری کو ترتیب دیتے نظر آتے ہیں اور لکھت میں سے تخلیقی عنصر کو منہا کرنے کا کہیں شائبہ دکھائی نہیں دیتا۔ تاہم یہ ضرور ہے کہ بارت سمیت ساختیاتی و پس ساختیاتی علما نے عملِ تخلیق کی نئی اور قائل کر دینے والی تعبیریں کی ہیں۔

بارت نے لکھت میں سے لکھاری کی شخصیت کو تو دیس نکالا دیا ہے، مگر وہ ساتھ ہی لکھت کو ذات کے مترادف گردانتا ہے۔ ممکن ہے اس کے پیش نظر شخصیت اور ذات کا فرق نہ رہا ہو، مگر حقیقت یہ ہے کہ بارت کے نظام فکر میں یہ فرق بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ شخصیت یعنی انا (Ego) عام دماغ (Ordinary Brain) ہے، جو اشیا میں امتیازات قائم کرتا ہے، تاکہ ان کی شناخت کی جا سکے.... انہیں اجزاء میں بانٹتا ہے تاکہ ان کی تفہیم ہو سکے۔ ہر شے کو ایسا نام بھی دیتا ہے جو اس کی اپنی اختراع ہوتا ہے۔ پھر یہی نام اس شے کی شناخت بن جاتا ہے، حالانکہ اس طرح شے کی اصالت پر ایک پردہ پڑ جاتا ہے۔ صرف یہی نہیں، اشیاء کے ساتھ افادیت کا تصور بھی نتھی کرتا ہے یوں تدریجات کا ایک سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔ اس سے "عام دماغ" قدر و قیمت کے نام سے طویل گنجلک بحثوں کا آغاز کرتا ہے۔ سماجی سطح پر طبقاتی حدبندیاں بھی عام دماغ کی پیدا کردہ ہیں۔ مظاہر قدرت

سے انسان کے تعلق کو شکست کرنے والا بھی عام دماغ ہی ہے۔ ابتدائی انسان (Primitive man) کے ہاں سوچ کا منطقی رخ حاوی نہیں تھا، اس لیے فطرت سے اس کا تعلق اتنا ہی مضبوط تھا جتنا اپنے خونی رشتہ داروں سے! جونہی منطقی سوچ انسان کے کردار و افکار پر غالب ہوتی چلی گئی.... دوسرے لفظوں میں شخصیت یا عام دماغ کی حکمرانی قائم ہوئی، انسان کے اندر اور باہر میں تفریق پیدا ہو گئی۔ اندر بھی خانوں میں بٹ گیا اور باہر سے قدیم خونی تعلق بھی قصۂ پارینہ بن گیا

عام دماغ نے مکاں کی طرح زماں کو بھی نقطوں میں تقسیم کر رکھا ہے اور یہ زماں و مکاں کے ہر نقطے میں خود موجود رہنا چاہتا ہے، جو محض فریب ہے۔ "ویدانت" میں وجود کی اسی حالت کو جس میں او جھل ہو جاتی ہے، مایا قرار دیا گیا ہے۔

دوسری طرف ذات (Self) ہے جو تمام امتیازات سے بالا، مکان و زماں کی پابندیوں سے قطعاً آزاد ہے.... جو "Is" ہے۔ اسے زمان خالص بھی قرار دیا گیا ہے جو تمام تخلیقی قوتوں کا منبع ہے، مگر وہ اظہار سے بدکتی ہیں۔ اظہار دراصل دوئی اور تقسیم کا عمل ہے۔ جب کوئی شخص کہتا ہے کہ "میں اپنی شخصیت کا اظہار کر رہا ہوں" تو اس کا منطقی مفہوم یہ بنتا ہے کہ ایک "میں" ہے اور دوسری "شخصیت" ہے۔ گویا اس کے اظہار نے اس کے اندر کی دوئی کی نشان دہی کر دی ہے۔ شخصیت یا عام دماغ باغی فرشتے کی طرح ہے جس کی تحویل میں جسارت رندانہ ہے، مگر حقیقت میں وہ اپنا اظہار نہیں کر رہا کیونکہ اس کے پاس سرے سے کوئی شے موجود ہی نہیں۔ پھر اظہار چہ معنی؟ اس کی ساری شکتی ذات کے مقابل آنے سے پیدا ہوئی ہے۔ اگر ذات نہ ہوتی تو شخصیت میں کبھی تنوع، رنگا رنگی، ہماہمی نہ ہوتی!

کئی فلاسفہ نے بھی شخصیت اور ذات کے فرق کو نشان زد کیا ہے۔ مثلاً برگساں جب انسانی ہستی میں سماجی خودی اور ذاتی خودی کی موجودگی کا ذکر کرتا ہے، تو ایک لحاظ سے شخصیت اور ذات کو منکشف کرتا ہے۔ اسی طرح شوپنہاور نے "خواہش" یعنی Will اور

“عقل” یعنی Intellect کی مدد سے ذات اور شخصیت کے فرق کو پیش کیا ہے۔ شخصیت کے سلسلے میں ایک اور بات یاد رکھنے کے قابل ہے۔ وہ یہ کہ شخصیت نئے تجربے سے بھاگتی اور روایت و رسم کے جھولے میں عافیت محسوس کرتی ہے۔ تجربے میں براہ راست تعلق اور مس بنیادی بات ہے جبکہ یہ چیز عام دماغ یا شخصیت کے بس میں نہیں کیونکہ عام دماغ فاصلوں کا قائل ہے اور یہ امر ہمیں عام دماغ کی کارکردگی میں بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً عام دماغ نے لفظ کو ایجاد کیا ہے۔ لفظ بقول سوشیور دال (Signifier) اور مدلول (Signified) پر مشتمل ہے۔ دونوں جدا جدا اکائیاں ہیں، جنہیں بلاجواز بندھن میں باندھ دیا گیا ہے۔ اس امر میں عام دماغ (یا شخصیت) کی تخلیقی صلاحیت کا مظاہرہ نہیں ہوتا بلکہ اس مشقت پسندی کا اظہار ہوتا ہے جس کی افادیت عملی روزمرہ زندگی میں مسلمہ ہے مگر ساتھ ہی انسانی ہستی پر یہ ایک جبر اور بوجھ بھی ہے۔ اس کے مقابلے میں ذات تجربہ ہے۔ چنانچہ ذات جب شخصیت کے مواد کو لیتی ہے تو وہ دال اور مدلول کے بلاجواز رشتے (جس میں فاصلہ موجود ہے) کے اوپر ایک اور ”معنیاتی رشتے“ کو چسپاں کرتی ہے اور اس رشتے کی اساس وہ اشتراک ہے جو تجربے سے دریافت ہوتا ہے۔ ظاہر ہے یہ ایک تخلیقی عمل ہے۔

بارت جب لکھاری کو لکھت میں سے منہا کرتا ہے تو اس کے پیش نظر لکھاری کی شخصیت ہی ہے...... اور غالباً یہی وجہ ہے کہ اس نے لکھاریوں کی دو قسموں کا ذکر کیا ہے۔ ایک کو وہ اکریونت کا نام دیتا ہے اور دوسری کو اکریوین۔ اول الذکر سے مراد ایسے لکھنے والے ہیں جو ادب کو پیغام کی ترسیل کا وسیلہ قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک پیغام (یا نظریہ) ایک الگ اور ”منفرد“ چیز ہے جسے ادب کے وسیلے سے قارئین تک پہنچانا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ لوگ ”وسیلے“ اور ”مواد“ کو یک جان نہیں کر سکتے۔ چنانچہ ان کے ہاں ہیئت اور مواد کا رشتہ، بقول وزیر آغا پانی اور گاگر کا ہے۔ اکریونت لکھاریوں کو بارت حقارت سے محرر بھی قرار دیتا ہے۔ دوسری قسم کے رائٹرز یعنی اکریوین ادب کو کسی مقصد و مفاد کی تحصیل کا آلۂ کار قرار نہیں دیتے۔ ان کے نزدیک ادب کسی مقصد کے حصول کا

ذریعہ ہونے کے بجائے بذات خود ایک مقصد ہے۔ چنانچہ ان کے ہاں ہیئت اور مواد کا رشتہ بقول وزیر آغا پانی اور برف کا سا ہے۔ غور کیا جائے تو اکریونت لکھاری ادب میں مفاد پسندی کے حوالے سے اپنی شخصیت کا اظہار کرتے ہیں جبکہ اکریوین لیکھک اپنی ذات کو منکشف کرتے ہیں۔ اور بارت چونکہ کھل کر اکریونت لکھاریوں کی مذمت کرتا ہے اس لیے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست ہے کہ وہ نہ صرف ادب میں سے اکریونتوں کو (محرر قرار دے کر) بے دخل کرتا ہے بلکہ ایسی لکھت کو بھی ادب ماننے سے انکاری ہے جو شخصیت کے اظہار پر مشتمل ہو۔

ذات اور شخصیت کے فرق کی بنیاد پر بارت نے تحریر کی دو صورتوں کی نشاندہی کی ہے۔ ایک وہ تحریریں جنہیں پڑھتے ہوئے قاری ایک خاص سمت میں سفر کرتا ہے۔ ان تحریروں سے ایک خاص پیغام یا معنی اسی طرح جڑا ہوتا ہے جیسے لفظ سے اس کا لغوی معنی۔ لہٰذا اس وضع کی تحریریں قاری میں وہ اضطراب نہیں ابھارتیں جو لکھت کی ایک سے زیادہ معنوی پرتوں کے کھلنے پر از خود پیدا ہوتا ہے۔ بارت انہیں Lisible یا Readerly کا نام دیتا ہے۔ دوسری قسم کی تحریریں وہ ہیں جن کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری قدم قدم پر رکتا اور مسلسل تخلیق معنی کے عمل سے گزرتا ہے بارت انہیں Scriptible یا Writerly کہتا ہے۔ بارت نے متون کے اس تدریجی فرق کو واضح کر کے ایک عام غلط فہمی رفع کر دی ہے۔ کچھ ساختیاتی ناقدین قرأت کے عمل کو ساری اہمیت تفویض کر کے یہ باور کر لیتے ہیں کہ ہر طرح کا متن کثیر المعنویت کا حامل ہوتا ہے۔ ان کے خیال میں متن ایک ثانوی حقیقت ہے اور قرأت اولیں سچائی ہے۔ چنانچہ یار لوگ متن کے باطن سے معانی در معانی کا منظر دکھانے کی سعی میں خود اپنی طرف سے معانی ڈالتے ہیں۔ ان کی یہ ”فنکاری“ قابل داد تو ہے مگر یہ عمل متن میں مضمر معانی کی افزائش کے سسٹم کو متحرک کرنے کے بجائے نقاد کی اپنی شخصیت کا اظہاریہ بن جاتا ہے۔

بارت نے متن یعنی Text کو تہ در تہ Space کہا ہے، جس میں کوئی معنی

موجود نہیں۔ ظاہرا بارت نے یہ بات ایک منطقی جبر کے تحت کہی ہے۔ متن کو Space کہا ہے اور جو ظاہر ہے ایک خلا ہے، کسی شے کی موجودگی سے تہی ہے۔ اس لیے متن بھی کسی معنی کا حامل نہیں ہے۔ مگر Space امکانات کی علامت بھی ہے، جنہیں (قرأت کی اعانت سے) سامنے لایا جاسکتا ہے۔

متن کو = ور = Space کہنا نطشے کے اس خیال سے مختلف ہے جس کے مطابق کائنات زندگی کی تکرار کے لاتناہی چکر میں گرفتار ہے اور Absolute Empty Space میں توانائی کے مراکز (Energy- Centres) مقرر شدہ ہیں۔ نطشے کے نزدیک کوئی تجربہ نیا نہیں ہوتا۔ سب باتیں تجربے میں آچکی ہیں جو بھیس بدل بدل کر خود کو دہرا رہی ہیں۔ حیرت کی بات ہے کہ کچھ ساختیاتی مفکرین نے بھی "لکھت لکھتی ہے، لکھاری نہیں" کا مفہوم وہی سمجھا ہے جو نطشے ایک دوسرے تناظر میں کہہ رہا ہے، یعنی کوئی متن نیا نہیں ہوتا۔ اور ہر نیا متن ماسبق متون کی بازگشت ہوتا ہے۔ بین المتنیت یعنی Inter-textuality کی اصطلاح کے یہی معانی سمجھے گئے ہیں حالانکہ بارت نے متن کو = در = Space کہہ کر امکانات سے معمور قرار دیا ہے جو دراصل ذات (Self) کا دوسرا نام ہے۔ ذات کا اظہار کبھی مکمل طور پر نہیں ہو پاتا۔ یوں ہر نیا تخلیقی تجربہ Self کو ہی پہچانتا اور ظاہر کرتا ہے۔ مگر ہر حقیقی تجربہ تکرار سے قطعاً محفوظ ہوتا ہے اس لیے کہ ذات کو اظہار کے لیے جن وسائل کو بروئے کار لانا اور تسخیر کرنا پڑتا ہے وہ ایک حد تک غیر حقیقی اور زمان و مکاں میں محصور ہیں۔ اس لیے ذات پورے طور پر کبھی ظاہر ہو ہی نہیں سکتی۔ یوں بھی ذات بے کراں ہے اور بارت نے جب متن کو پیاز کی پرتوں کے مماثل قرار دیا ہے تو متن میں کسی خاص اور محدود معنی کی موجودگی کی نفی کے ساتھ ذات کی بے کرانی کا اقرار بھی کیا ہے۔

ساخت شکنی کیا ہے؟[۱]

پس ساختیات کی اصطلاح شعری امیج کی طرح مبہم اور لچک دار ہے۔ پس ساختیات میں وہ سارے مباحث اور نکات شامل ہیں جو ساختیاتی طریق فکر کی تنقید، رد عمل اور تاریخی طور پر اس کے بعد ادبی فکر کے منظر نامے کا حصہ بنے۔ اکثر لوگوں نے پس ساختیات سے یہی کچھ مراد بھی لیا ہے۔ مگر واقعہ یہ ہے کہ بیسویں صدی کے نصف ثانی میں سوچ کے فلسفیانہ نظام اور ادبی تھیوری میں اتنے موڑ آئے ہیں کہ انہیں واحد منضبط فکری نظام کے تحت یکجا کرنا محال ہے۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ساختیات و پس ساختیات کے بیشتر مفکر فقط ادبی نقاد نہیں ہیں۔ ان کی دلچسپیوں کا مرکز زیادہ تر انسانی سوچ کا نظام اور جستجوئے حقیقت کے طریق ہیں۔ چنانچہ ان علماء کے نتائج فکر سے ایک منضبط فکری نظام کو مرتب کرنا آسان نہیں۔ ان میں سے اکثر تو "انضباط" اور "نظام" کی موجودگی کو ہی مسترد کرتے ہیں۔

پس ساختیات میں ساختیات کے بعد تاریخی لحاظ سے ابھرنے والے نظریات شامل کریں تو پھر ان میں نئی مارکسی تنقید، نئی تاریخیت، نئی نفسیاتی تنقید، نسوانی تنقید، قاری اساس تنقید کو شامل کرنا ہوگا، کیونکہ ان میں سے ہر ایک نے کم یا زیادہ سوشیور کی لسانی تھیوری کی مبادیات کو بنیاد بنایا ہے۔ تاہم پس ساختیاتی مباحث میں ساخت شکنی (Deconstrution) کا چرچا سب سے زیادہ ہوا، جس کا بانی فرانسیسی مفکر دریدا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ دریدا کی ساخت شکنی ہے کیا اور اس کے بنیادی نکات کیا

ہیں ؟

اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں ساختیات کے اساسی تصورات پر ایک نگاہ ڈالنا ہو گی...... ساختیاتی اصولوں کی بنیاد سوشیور کے لسانی نظریات پر استوار ہے۔ سوشیور نے لفظ کو نشان (Sign) قرار دیتے ہوئے منکشف کیا کہ یہ دال (Signifier) اور مدلول (Signified) میں منقسم ہے۔ دونوں کا رشتہ بلاجواز (Arbitrary) ہے۔ نیز گفتار (پارول) کے عقب میں ایک باقاعدہ سسٹم یعنی لانگ موجود ہے، اسی لانگ یا سسٹم کے تحت لاکھوں کروڑوں جملے خلق کیے جاتے ہیں اور معانی کی ترسیل ممکن ہوتی ہے۔ ساختیاتی تنقید نے اسی اصول کو ادب کے مطالعے پر لاگو کر کے یہ موقف اختیار کیا کہ فن پارے کے عقب میں بھی ایک سسٹم مضمر ہے، جس کی عمل آرائی سے فن پارے میں ایک سے زائد معانی پیدا ہوتے ہیں۔ اس سسٹم کو جو ثقافتی کوڈز اور کنونشنز سے عبارت ہے، ساختیاتی نقادوں نے شعریات (Poetics) کا نام دیا۔ گویا یہ باور کر لیا گیا کہ شعریات کی دریافت سے معنیاتی نظام کا علم ممکن ہے۔

ساخت شکنی نے پہلا وار ہی اس ساختیاتی تصور...... کہ کسی لسانی نظام کا منضبط علم ممکن ہے...... پر کیا، اور بہ دلیل ثابت کیا کہ کسی ڈسکورس میں کوئی سسٹم سرے سے موجود ہی نہیں لہٰذا اس کے منضبط علم کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ دریدا نے اپنے استدلال کے لیے خود سوشیور کے لسانی نشان کے تصور کو بنیاد بنایا۔ سوشیور نے نشان کی بابت ایک نکتہ یہ بھی پیش کیا تھا کہ ایک نشان کا دوسرے نشان سے رشتہ فرق کا ہے۔ قلم اس لیے قلم ہے کہ یہ بلم، الم یا عَلم نہیں ہے۔ سوشیور نے نشان کی اس خصوصیت کو منفی قرار دیا تھا۔ چونکہ زبان نشانات کا ایک سسٹم ہے اور نشان فی نفسہٖ منفی عنصر کا حامل ہے اس لیے منطقی طور پر منفی ہونا زبان کی بنیادی خصوصیت ہے، مگر نشانات کا یہ سسٹم جب عمل آراء ہوتا ہے یعنی پارول وجود میں آتا ہے تو معانی خلق ہوتے اور ان کی ترسیل ہوتی ہے۔ جو یقیناً ایک مثبت چیز ہے، سوشیور نے زبان کے اس مثبت عنصر کا اعتراف کیا۔ اس کے لفظ یہ تھے :

> " But the statment that everything in languageis negative is true only if the signified and the signifier are considered separately, We have something that is positive in its own class."
>
> (Course in genral linguistics P: 120)[۲]

مگر دریدا نے زبان میں مثبت عنصر کی موجودگی سے انکار کیا، اور کہا کہ زبان میں افتراق کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔ ہر نشان کو اپنی معنیاتی شناخت کے لیے کسی دوسرے نشان کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اس نشان کا اپنا ایک مدلول ہے۔ اور اس مدلول کی وضاحت کے لیے کسی نئے نشان کی ضرورت ہو گی [۳]۔ جس سے اس کا اپنا مدلول منتھی ہو گا۔ مثلاً یہ بتانے کے لیے کہ قلم کیا ہے، پہلے تو اسے بلم یا علم سے الگ دیکھنا ہو گا۔ اب جب تک بلم کا مدلول (Signified) پیش نظر نہ ہو، اسے قلم سے جدا تصور کرنا ناممکن ہو گا۔ چنانچہ بلم کو عَلم سے مختلف سوچنا ہو گا۔ یوں یہ سارا عمل ایک گورکھ دھندے میں بدل جائے گا اور ہم کسی قطعی معنی تک پہنچ نہیں سکیں گے۔ دوسرے لفظوں میں معنی خیزی کا یہ عمل افتراق کی بنا پر مسلسل ملتوی ہوتا رہے گا۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ کسی لسانی نظام کا منظم و مربوط علم ممکن ہی نہیں ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے دریدا کے اس تصور کے پس منظر میں کوانٹم طبیعات کے اصولِ لایقینیت (Uncertainty Principle) کو بھی نشان زد کیا ہے۔

> " Deconstructionists appear to have aplied the principle of uncertainity to the literary text that systematic knowledge is not possible."

غور کریں تو ڈاکٹر وزیر آغا کے اس انکشاف میں بڑا وزن ہے۔ اصولِ لایقینیت کے مطابق مادے کے پارٹیکل اور ویو (Wave) رخ کو بیک وقت مشاہدہ کرنا ممکن نہیں۔ ایک وقت میں یا تو مادے کی پوزیشن کو دیکھا جا سکتا ہے یا پھر اس کے مومینٹم کو۔ ایک کی"

موجودگی " میں دوسرا غائب ہو جاتا ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ دونوں مل کر ہی حقیقت کی تکمیل کرتے ہیں ۵؎۔ پارٹیکل رخ کی موجودگی میں ویو رخ کا غائب ہونا دریدا کی فکر میں Trace کے بمنزلہ ہے، مگر Trace پر بات کرنے سے پیشتر دریدا کی فکر کے محوری نکتے Differance کی وضاحت ضروری ہے۔

دریدا نے یہ اصطلاح اپنی ایک دوسری وضع کردہ اصطلاح Logocentrism کے مقابلے میں گھڑی تھی۔ Logocentrism کا لفظی مطلب Centred on the word ہے (لفظ مرکزیت) مگر دریدا نے اس سے مراد فکر کی وہ تمام صورتیں لی ہیں جو سچائی کی آرزو پر مبنی ہیں ۶؎۔ اس کی نظر میں لفظ مرکزیت یعنی لفظ کے معانی کی موجودگی کا تصور مغربی فلسفے میں افلاطون سے لے کر اب تک چلا آ رہا ہے۔ دریدا کے نزدیک لفظ مرکزیت اصلاً صوت مرکزیت Phonocentrism پر استوار ہے جو تحریر پر تقریر کو ترجیح دیتا ہے۔ مغربی فلسفیانہ روایت کا یہ بھی ایک غالب رجحان ہے۔ اس کے مطابق تحریر اس لیے کم تر ہے کہ یہ تقریر یا متکلم لفظ کے "خالص پن" کو آلودہ کرتی ہے۔ تکلم میں متکلم کی موجودگی (Presentce) معنی اور اس کی صداقت کو قائم رکھتی ہے، جب کہ تحریر اس موجودگی سے محروم ہونے کی بنا پر اپنے صداقت معنی کو برقرار رکھنے میں کامیاب نہیں ہوتی۔ دریدا اس درجہ بندی کو متشدد (Violent hierarchy) قرار دے کر کہتا ہے کہ اسے الٹایا نہیں جا سکتا مگر اسے Differance کے نظریے سے بے دخل Displace ضرور کیا جا سکتا ہے۔

دریدا ساخت شکنی کے فلسفے کے ابعاد کی وضاحت کے لیے سوشیور کے تصور نشان سے بار بار رجوع کرتا ہے۔ نشان (Sign) کا بامعنی ہونا فرق کی بنیاد پر منحصر ہے۔ دریدا کی نظر میں کوئی نشان، خواہ وہ بولے ہوئے یا لکھے ہوئے ڈسکورس میں ہو، عمل آرا نہیں ہو سکتا جب تک وہ زبان کے غائب عناصر یا دیگر نشانات سے متعلق نہ ہو۔ اس تعلق کا مطلب یہ ہے کہ زبان کا ہر عنصر (غائب ہو یا حاضر) دوسرے عناصر کے Traces کے

حوالے سے ہی 'وضع' ہوتا ہے۔ دریدا Trace کو کامل غیر موجودگی قرار نہیں دیتا اور نہ ہی نشان کی موجودگی کو حتمی مانتا ہے۔ یہ دونوں باہم عمل آرا ہو کر ہی معنی خیزی کو ممکن بناتی ہیں۔ اس لیے کسی "لسانی سسٹم" میں نہ کوئی عنصر (سادہ طور پر) حاضر ہے نہ غائب ۷؎۔ غور کریں تو یہ نکتہ بھی کوانٹم طبیعات کے اصول لایقینیت کی ہی بازگشت لگتا ہے۔

لفظوں کے معانی ایک طرف دوسرے لفظوں سے ان کے فرق کی بنا پر قائم ہوتے ہیں اور دوسری طرف معاشرتی عمل کی پیداوار ہیں۔ فرق پر توجہ کی جائے تو معاشرتی عمل اور واقعات پیچھے چلے جاتے ہیں اور اگر ثانی الذکر پر توجہ مرکوز ہو تو 'فرق' اوجھل ہو جاتا ہے، اور اس عمل میں کبھی 'فرق' معاشرتی عمل پر منحصر لگتا ہے تو کبھی معاشرتی عمل 'فرق' پر۔ مگر اس کا نتیجہ نہ ایک دوسرے پر برتری ہے نہ ان سے امتزاج (Synthesis) پیدا ہو جاتا ہے گویا فرق قائم رہتا ہے۔ اسی استدلال کی بنیاد پر دریدا نے تحریر و تقریر کی صدیوں سے چلی آ رہی فوقیتی ترتیب کو رد کیا اور اسے (Differance) کا نام دیا۔ یہ لفظ فرانسیسی فعل Differer سے بنایا گیا ہے، جس کے معانی میں فرق یا افتراق اور التوا دونوں شامل ہیں۔ بقول جوناتھن کلر Differance کے مفہوم میں وہ منفعل فرق (Passive differance) جو معنی خیزی کی شرط کے طور پر پہلے سے موجود ہے اور مختلف اور ملتوی ہونے کا عمل جو افتراق پیدا کرتا ہے شامل ہیں۔ گویا دریدا کی یہ اصطلاح لسانی نشان کے دوسرے نشان سے مختلف ہونے تا کہ معنی قائم ہو سکے اور TRACE کی بنا پر معنی کے مسلسل ملتوی ہوتے چلے جانے کے متحرک عمل پر محیط ہے۔ اسی لیے بقول دریدا: ۸؎

> " Differance is a structure and a movement which cannot be conceived on the basis of opposition/presence/absence. Differance is

> the systematic play of diffrences, of traces of differances, of the spacing by which elements refer to one anothe position P: 25

دریدا کی یہ بات خصوصی توجہ چاہتی ہے کہ Differance ایک ساخت بھی ہے اور ایک حرکی عمل بھی، مگر جسے موجود اغیاب کے روایتی تضاد کی بنیاد پر گرفت میں نہیں لیا جا سکتا۔ یعنی ہم ساخت کو غائب مان کر اور حرکی عمل کو موجود قرار دے کر اور پھر دونوں کو ایک دوسرے کا الٹ نہیں سمجھ سکتے۔ بلکہ خود ساخت کے اندر اس کا حرکی عمل کار فرما ہے۔ جین مت میں دھرم (کائنات کا اصول حرکت) سے بھی یہی مراد لیا گیا ہے... دریدا کے اس خیال کے پس منظر میں سوشیور کا لانگ اور پارول کا نظریہ بھی صاف نظر آ رہا ہے۔ جس طرح پارول (گفتار) کے تار و پود میں لانگ بصورت گرامر اور سسٹم دھڑک رہا ہوتا ہے، اسی طرح Differances بطور ایک ساخت (نشان کے) افتراق، ان کہی (Trace) اور التوا کے عمل میں موجود ہے۔ دریدا کی نظر میں ان کہی (Trace) کا کوئی انت نہیں ہے۔ ایک لفظ کی تہ میں کتنے دوسرے لفظوں کے Traces ہوتے ہیں، جو تمام متفرق ہیں۔ چنانچہ معنی ہمیشہ ملتوی ہوتا رہتا ہے۔ مثلاً لفظ خواہش کو لیں لغت میں اس کے معنی آرزو، تمنا، جذباتی برانگیختی وغیرہ ملیں گے۔ اسی طرح آرزو کے تحت کئی لفظ بطور مترادفات اور معانی کے موجود ہوں گے۔ یہی صورت 'تمنا' لفظ کے ساتھ ہوگی اور پھر ان سب کے تحت آنے والے ہر لفظ کا معاملہ کچھ ایسا ہی ہوگا۔ ہنایان بدھ مت کا کائنات سے متعلق فلسفیانہ تصور بھی کچھ ایسا ہی ہے کہ کائنات میں متعدد اجزاء ہیں اور ہر جزو مزید کئی اجزاء سے مل کر بنا ہے۔ آپ ان اجزاء کے جتنے بڑے کرتے جائیں گے، اجزاء کے گنجلک سے آپ کا سامنا ہوگا[9]۔ دریدا نے بھی معانی کے فرق اور التوا کے بے انت سلسلے کو ایک گورکھ دھندا قرار دیا ہے۔

دریدا نے معنی کے التواء اور نتیجتاً معنی کی عدم قطعیت اور کثرت کے ضمن میں

Dissemination کی اصطلاح بھی پیش کی ہے، جس سے مراد یہ ہے کہ معنی خیزی کا عمل کثرت اور عدم حتمیت کی بنا پر سرور بخش اور ایک آزاد کھیل (Free play) ہے۔ یہاں بارت کا Writerly text سے متعلق وہ تصور ذہن میں آتا ہے جس کے مطابق عمل قرأت متن سے کثیر المعنیت کی افزائش کرتا ہے اور قاری کو مسرت اور لذت بہم پہنچاتا ہے۔ تاہم دریدا کی فکر کا خط بارت سے مختلف سمت میں جاتا ہے۔ بارت نے نہ صرف اعلیٰ و ادنیٰ متن میں فرق روا رکھا اور منفعل اور فعال قرأت اور نتیجتاً معمولی اور غیر معمولی لذت اور مسرت میں امتیاز قائم کیا بلکہ متن میں مضمر کوڈز کی دریافت سے افزائش معنی کے سسٹم کا اقرار کیا۔ جب کہ دریدا سسٹم کی موجودگی کا ہی منکر ہے۔ اور متن کے سلسلے میں بھی کسی امتیاز کا قائل نہیں۔ اس کی نظر میں تاریخ، فلسفہ، ادب ہر طرح کے متن میں معنی خیزی کی یکساں صورت حال ہے۔

ساخت شکن قرأت تہ در تہ قرأت ہے۔ کسی متن کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری متن میں موجود Aproria یعنی Gap سے دوچار ہوتا ہے۔ متن کچھ کہنا چاہتا ہے مگر معنی خیزی کا عمل کچھ اور باور کرانے لگتا ہے۔ بقول کرسٹو فر نورس قرأت میں یہ لمحے خود تردیدی (Self-contra diction) کے ہوتے ہیں۔ جب متن 'خطابت' اور 'منطق' کے درمیان تناؤ کو منکشف کرتا ہے[10]۔ خطابت (Rhe toric) اور منطق فی الاصل معنی خیزی کی دو متصادم قوتیں ہیں جن سے ساخت شکن قرأت اور تجزیہ نبرد آزما ہوتے ہیں۔ ایک قوت دوسری قوت کو Deconstruct تو کر دیتی ہے مگر De-stroy نہیں کرتی۔ اصلاً ساخت شکن تنقید میں معنی خیزی کی ایک صورت خود اپنی ان کہی (Trace) کی بنا پر رد ہوتی ہے، مگر خود رد کر دینے والے معنی بھی رد ہو سکتے ہیں۔ اس طرح متن میں Aporia منکشف ہوتا رہتا ہے اور تناؤ بھی باقی رہتا ہے۔ لیکن یہ سارا سلسلہ اصل میں ایک Play کے سوا کچھ نہیں۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

> In derridian thought it is the 'play' that occú-

pies the central position nad the movement of signs and discources are interpreted with referance to this play. [۱۱]

دریدا کی ساخت شکنی پر سوچ بچار اور بحث و مباحثہ کرنے والے بیشتر مفکرین متن کی کثیر المعنیت ، التوائے معنی، معنی کی عدم حتمیت کو فقط آزاد کھیل قرار دیتے ہیں، جس کا نتیجہ اس کے سوا کچھ نہیں کہ آدمی خود کو ایک گنجلک میں گھرا پائے۔ کثیر المعنیت ایک آگہی تو ضرور ہے، مگر یہ کسی حقیقت کو روشن نہیں کرتی۔ بقول شخصے یہ پہاڑ کی چوٹی سے ڈھلوانی سطح پر مسلسل لڑھکتے سنگ ریزے کی طرح ہے۔ مگر ڈاکٹر وزیر آغا نے ایک نیا اور نازک نکتہ پیدا کیا ہے۔ ان کے خیال میں حقیقت بھی موجود ہے اور اس کی آگہی بھی ممکن ہے، ان کا یہ اقتباس قابل توجہ ہے :

" But there is another pivotal point beyond the binary opposition of being and becoming. the point upholds that there are two faces of reality-one of absence(play,wave,parole,yang). reality is essentiaally a matrix in which'presence'and 'absence' interpenetrate. reality cannot function nor, for that matter, can it exist without this.

Interpenetration. This neither the deconstruction of 'absence' nor the deconstruction of 'presence' confathom reality. Reality has to be fathomed in its totality and envisaged in its play-The enternal play of time and space. [۱۲]

موجودگی اور غیاب کو حقیقت کے دو رخ قرار دینا، جو ایک دوسرے میں پیوست ہیں اور حقیقت کے علم کے لیے موجودگی اور غیاب کے تعامل کے کھیل (Play) کو بنیادی اہمیت تفویض کرنا۔ یہ ایک ایسا نکتہ ہے جو ساخت شکن تھیوری میں

ایک حقیقی نئے بُعد کا اضافہ ہے۔

حواشی

1۔ اردو میں Deconstructoin کا ترجمہ رد تعمیریت اور رد تشکیل بھی کیا گیا ہے، حالانکہ Construction کے لغوی معانی میں تعمیر اور تشکیل کے علاوہ ساخت بھی شامل ہے۔ چونکہ Deconstructoin نے ساختیات کے تصورِ ساخت کو غائر تجزیے کے عمل سے رد کیا ہے۔ اس لیے اس کا ترجمہ رد ساخت یا ساخت شکن صائب ہے۔ ساخت شکن کی ترکیب سے متعلق یہ مؤقف ڈاکٹر وزیر آغا کا ہے۔

2۔ بحوالہ "ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات" گوپی چند نارنگ۔ ص ۲۲۴

3۔ اس وضع کا تصور بارت نے بھی پیش کیا ہے۔ بارت نے کہا تھا کہ کسی نشان کے نظام System of (sign) کے لیے اول ہمیں ایک ایسے نظام کی ضرورت ہوگی جس سے اس کی وضاحت ہو سکے۔ یہیں سے Mata-language کے خیال نے جنم لیا جو First order language کی تشریح کیلئے بنیاد کا کام دے سکے مگر خود Meta language کے لیے ایک اور زبان کی حاجت ہوگی اور سلسلہ کہیں رکے گا نہیں۔ بارت کے اسی تصور کی وجہ سے اسے پس ساختیات کا پیش رو قرار دیا جاتا ہے۔

4. "Symphony of existtense"by Dr.Wazir Agha P:47

5۔ اس موقع پر اس امر پر غور بے جا نہ ہوگا کہ کیا حقیقت انہی دو رُخوں سے عبارت ہے یا انسان کی درکی صلاحیت کی محدودیت کی بنا پر بیک وقت دونوں رخوں کا مشاہدہ ممکن نہیں۔ فلسفہ تو اول الذکر بات میں یقین رکھتا ہے۔ جبکہ صوفیا اور تخلیق کار اپنی وجدانی صلاحیت سے حقیقت کا مشاہدہ کرنے کا دعوئی کرتے ہیں۔

6. Dictionary of literary terms & literary theories by J.A Cuddon P: 510

7. Structuralism and since edited by John Sturrok. P: 164

8. -DO- P: 165

9۔ دنیا کے بڑے مذاہب۔ عماد الحسن فاروقی

10. Dictionrary of literary terms & theories by J.A Cuddon P: 55

11. "Symphony of existence" P: 49,50

12. "Symphony of existence" P: 50

وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی

اردو تنقید کا نیا منظر نامہ ساختیات و پس ساختیات کی تھیوری کے تعارف اور تجزیے سے متشکل رہا ہے۔ بیسویں صدی کی اسی کی دہائی کے اواخر میں ڈاکٹر وزیر آغا اور گوپی چند نارنگ نے قریب قریب ایک ساتھ ساختیات کا عمیق مطالعہ شروع کیا۔ اس کے کچھ ہی عرصہ بعد شمس الرحمان فاروقی، نظام صدیقی، دیوندر اسر، ریاض صدیقی، قاضی قیصر الاسلام، فہیم اعظمی، مناظر عاشق ہرگانوی، قمر جمیل اور ضمیر علی بدایونی وغیرہ نے بھی ان تنقیدی مباحث میں دلچسپی لینا شروع کی۔ ڈاکٹر وزیر آغا، گوپی چند نارنگ اور فہیم اعظمی نے ساختیات و مابعد ساختیات پر مسلسل غور و فکر کیا اور اپنے نتائج فکر قارئین کے سامنے پیش کیے۔ چنانچہ جدید ترین اردو تنقید میں یہ تینوں حضرات آونت گارد کا درجہ رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور ڈاکٹر وزیر آغا کی تنقیدی فکر پر کتابیں تصنیف کی ہیں تاکہ قارئین دونوں کے فکری تناظر کو اردو تنقید کے مجموعی منظر نامے کے حوالے سے جان سکیں۔

مناظر عاشق ہرگانوی نے نارنگ صاحب سے متعلق اپنی کتاب کو ”گوپی چند نارنگ اور ادبی نظریہ سازی“ اور وزیر آغا کے بارے میں کتاب کو ”وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی“ سے موسوم کیا ہے۔ کتابوں کے نام سے ہی دونوں کی فکری تنقیدی جہت کا مابہ الامتیاز آشکار ہو جاتا ہے۔ نارنگ صاحب کے سلسلے میں ”نظریے“ کا لفظ استعمال کرتے ہوئے مناظری عاشق ہرگانوی سے تھوڑی سی بے احتیاطی سرزد ہو گئی ہے۔ نظریات کا تعارف کروانا یا ان کی شرح لکھنا ایک چیز ہے اور نظریے کی تشکیل بالکل دوسری چیز۔ گوپی چند نارنگ نے اول الذکر کام نہایت محنت، خلوص اور دیانتداری سے انجام دیا ہے مگر ادبی نظریہ سازی کے ضمن میں ان کی عطا تاحال سامنے نہیں آئی۔ ادھر وزیر آغا نے خود کو محض مغربی تنقیدی افکار کے تعارف، توضیح اور استفادے تک محدود نہیں رکھا بلکہ انہوں نے اساطیری، فلسفیانہ، سائنسی، سماجیاتی، نفسیاتی علوم کا تناظر مرتب کر کے تنقیدی نظریات کا مطالعہ اور تجزیہ پیش کیا ہے جس سے تنقیدی نظریات کی تفہیم (ایک وسیع تر تناظر کے وسیلے سے) ہوتی ہے۔ نیز انہوں نے مشرقی صوفیانہ تصورات کو ان کے مقابل پیش کیا۔ غور کریں تو یہ سارا عمل امتزاجی رویے سے عبارت ہے۔ پیش نظر رہے کہ امتزاج ملغوبے سے قطعی مختلف چیز ہے۔ ملغوبہ متنوع عناصر کا بے ڈھنگے پن کے ساتھ اجتماع ہے جبکہ امتزاج ایک ”ساخت“ ہے جس میں متعدد اجزاء ایک خاص حسن ترتیب سے ہم رشتہ ہوتے ہیں جو ایک نئے نظریے کی تخلیق کا عمل ہے۔

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے زیر نظر کتاب میں ڈاکٹر وزیر آغا کی مفکرانہ تنقید کے حقیقی امتیاز کو نشان زد کیا ہے اور یہ حقیقی امتیاز ان کا امتزاجی رویہ ہے۔

وزیر آغا کا فکری تنقیدی سفر چار دہائیوں سے زائد عرصے پر محیط ہے اور انہوں نے یہ سفر بقول سجاد نقوی ایک قوس کی صورت میں طے کیا ہے۔ قوس کا سفر، خط مستقیم کے سفر کے مقابلے میں زیادہ مشکل، صبر آزما اور حوصلے کا طالب ہے۔ یہاں آگے بڑھنا ہوتا ہے اور گرد و پیش سے نئے نئے روابط بھی قائم کرتے چلے جانا ہوتا ہے۔ ہمارے بیشتر ناقدین ناک کی سیدھ میں یعنی کسی واحد نظریے کے ہاتھ پر بیعت کر کے محو سفر رہنے میں عافیت محسوس کرتے ہیں یوں خط مستقیم کے سفر میں تحفظ اور سہولت ہے جبکہ قوس کے سفر میں منزل کے گم ہونے کا سخت خطرہ لاحق رہتا ہے۔ کچھ مزاجاً جدت پسند ناقدین نے کسی واحد نظریے کے کلاوے سے خود کو آزاد کرنے کا مظاہرہ تو کیا ہے مگر پھر کسی دوسرے واحد نظریے کے اسیر ہو کر دیگر نظریات کو مطعون کرنے لگ گئے ہیں۔ اصل میں ایسے ناقدین کے طریق فکر میں نفعالیت کارفرما ہوتی ہے۔ وہ نظریات کا تجزیہ و تحلیل کر کے انہیں ایک نئی ساخت میں ہم رشتہ کرنے کی فعال ذہنی صلاحیت سے محروم ہوتے ہیں۔

وزیر آغا کا امتیاز یہ ہے کہ قدرت نے انھیں ایک فعال ذہنی صلاحیت سے بہرہ ور کیا ہے۔ چنانچہ انہوں نے متنوع علمی نظریات کے ثمرات چنے ہیں اور پھر ان کے امتزاج سے اپنی بنیادی تنقیدی جہت کو جلا اور وسعت و گہرائی بخشی ہے۔

وزیر آغا کے تنقیدی حاصلات کا سرسری جائزہ بھی لیں تو ان کا امتزاجی رویہ سامنے آجاتا ہے۔ مثلاً ان کی پہلی کتاب "مسرت کی تلاش" (گو اس کا ادبی تنقید سے کوئی تعلق نہیں) میں مسرت کی نوعیت دریافت کرنے کے لیے فلسفہ، نفسیات، ادب، فنون لطیفہ وغیرہ کے منطقوں کی سیاحت کی گئی ہے۔ اسی طرح اپنی ہنگامہ خیز کتاب "اردو شاعری کا مزاج" میں انہوں نے اردو گیت، غزل اور نظم کے مزاج کو برصغیر کے صدیوں پر پھیلے ہوئے ثقافتی پس منظر کی روشنی میں دریافت اور متعین کیا ہے۔ "تخلیقی عمل" میں عمل تخلیق کو حیاتیات، تاریخ، اساطیر، فنون لطیفہ وغیرہ کے تناظر میں دیکھنے کی کاوش کی ہے اور یوں مختلف شعبہ ہائے علم کی دریافتوں کی بنیاد پر تخلیقی عمل کی ایک ساخت متعین کی ہے۔

وزیر آغا ابتدا سے ہی "حقیقت" کی پراسراریت میں وہبی طور پر یقین رکھتے ہیں، پورے طور پر جس کی معرفت ممکن نہیں، مگر زاویے بدل بدل کر اس کے رخوں کا مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ سب سے بڑا "زاویہ" تو عمل تخلیق میں جنما ہوتا ہے۔ دیگر "زاویوں" میں سائنسی، سماجیاتی، نفسیاتی اور فلسفیانہ علوم شامل ہیں وزیر آغا ان میں سے ہر زاویے کو بساط بھر بروئے کار لانے کا رویہ اختیار کیے ہوئے ہیں اور یہی رویہ ان کی امتزاجی نظریہ سازی کی اساس ہے جو اصلاً ایک سٹرکچر ہے۔ ہے تو یہ ایک نظام مگر نئے عناصر کے ردو قبول کے سلسلے میں سٹرکچرنگ کے اصول کو اپناتا ہے۔

مناظر عاشق ہرگانوی نے زیر بحث کتاب میں زیادہ تر وزیر آغا کی ساختیات و پس ساختیات کے بارے میں توضیحات کو یکجا کیا ہے۔ وزیر آغا نہ صرف تاریخی اعتبار سے ساختیات کو اردو میں متعارف کروانے والوں میں شامل ہیں بلکہ وہ ایسے نقاد ہیں جنھوں نے ساختیات و پس ساختیات کا جرات مندانہ مگر خالص علمی انداز میں تجزیہ پیش کیا ہے ان

دونوں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی تالیف "ساختیات و پس ساختیات اور مشرقی شعریات" کو حالی کی "مقدمہ شعر و شاعری" کے بعد دوسری عہد آفریں کتاب کا درجہ دیا جا رہا ہے۔ "مقدمہ شعر و شاعری" یقیناً ایک اہم کتاب ثابت ہوئی تھی کہ اس میں مغربی تنقیدی افکار کو اردو داں طبقے میں شرح و بسط کے ساتھ متعارف کروایا تھا مگر حالی کے مغربی علوم تک رسائی کے ذرائع معتبر نہ تھے۔ حالی کے مقابلے میں امداد امام اثر نے کاشف الحقائق میں یہ کام بہتر طریقے سے "محض چار سال بعد یعنی ۱۸۹۷ء میں انجام دیا تھا۔ اثر انگریزی زبان و ادب پر پورا عبور رکھتے تھے ا۔ گوپی چند نارنگ کے ذرائع اور حوالے ہر چند معتبر اور مستند ہیں مگر وہ بھی ساختیاتی و پس ساختیاتی فکر کے اردو میں تعارف اور توضیح سے آگے نہیں گئے۔ نارنگ صاحب کی کتاب پر متعدد مضامین چھپے ہیں جن میں نارنگ صاحب کو عظیم نظریہ ساز کے طور پر پیش کیا گیا ہے مگر حقیقت وہی ہے جسے ڈاکٹر فہیم اعظمی نے "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" پر اپنے مضمون میں منکشف کیا ہے۔

> "یہ کہا جا سکتا ہے کہ کتاب کا مقصد ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر کو واضح کرنا تھا نہ کہ اس کا تنقیدی مطالعہ تو یہ بات بڑی حد تک درست ہے۔"۲

دوسری طرف ڈاکٹر وزیر آغا نے ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر کو فقط واضح نہیں کیا بلکہ اس کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اس سلسلے میں صرف چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

معروف ساختیاتی اور پس ساختیاتی مفکر رولاں بارت کے نظام فکر پر وزیر آغا نے ایک مقالہ لکھا ہے۔ جو ان کی کتاب "ساختیات اور سائنس" میں شامل ہے اور جس کا حوالہ مناظر عاشق ہرگانوی نے اپنی کتاب میں جا بجا دیا ہے۔ بارت کے فکری نظام اور اس کے حوالے سے ساختیاتی طریق تنقید پر اس سے بہتر تجزیاتی مضمون کم از کم اردو میں نہیں لکھا گیا۔ بارت کے بیشتر شارحین نے اس کی فکر میں تضاد کی نشاندہی کی ہے کہ شروع میں بارت نے لکھاریوں کو اکریوین اور اکریونت میں تقسیم کیا تھا۔ اول الذکر محرر ہے کہ ادب

کو ذریعہ قرار دیتا ہے جبکہ ثانی الذکر (تخلیقی) ادیب ہے کہ ادب کو مقصود بالذات گردانتا ہے مگر بعد میں بارت لکھاری کے وجود سے ہی منکر ہو گیا اور اس نے "لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں" کا قول پیش کیا۔ وزیر آغا نے غالباً پہلی بار بارت کی فکر میں تضاد کے بجائے ایک مربوط اور ارتقائی خط کو دریافت کیا ہے۔

بارت نے دو طرح کی لکھتوں کی بھی نشاندہی کی۔ ایک کو Readerly اور دوسری کو Writerly کا نام دیا۔ پہلی کسی واحد معنی سے عبارت ہے جبکہ دوسری میں معانی کی فراوانی ہے۔ وزیر آغا کے خیال میں لکھتوں کی اس تقسیم کے عقب میں اکریوین اور اکریونت کا فرق موجود ہے اسی طرح بارت نے دو طرح کے حظ و انبساط کو بھی نشان زد کیا جو عمل قرأت سے حاصل ہوتے ہیں۔ ایک کو بارت نے لذت یعنی Plaisir اور دوسری کو غائت انبساط یعنی Jouissance کہا ہے۔ آخر میں بارت نے قرأت پر توجہ مرکوز کرتے ہوئے قاری کو لذت کوش Plaisir-Seeker اور آنند کوش Ec-stacy-Seeker میں تقسیم کیا ہے۔ چنانچہ بقول وزیر آغا رولاں بارت کا نظام فکر ان دو خانوں میں بٹا ہوا ہے۔

1- Ecrivane-Reaerly-Plaisir

2- Ecrivant-Writerly-Jouissance-۳

یوں وزیر آغا نے باور کرایا ہے کہ بارت نے کسی بھی مقام پر اپنے کسی نظریے کی تکذیب نہیں کی بلکہ اس کے ہاں ایک ہی خیال ہے جس نے مسلسل نشو و نما پائی ہے۔ وزیر آغا کی یہ بات نہایت چونکا دینے والی ہے کیونکہ ساختیات میں بنیادی یا مرکزی خیال بلکہ مرکز کی ذرا گنجائش نہیں۔ مگر وزیر آغا کا نقطہ نظر ہے کہ ساختیات نے جس تصور ساخت کو اپنایا ہے اس میں بظاہر مرکز کی نفی کی گئی ہے لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہوا۔ ان کے خیال میں ساختیات نے موضوعیت، مصنف کے وجود اور پر اسراریت کو رد کیا ہے مگر ساختیاتی فکر پر غور کرنے سے محسوس ہوتا ہے کہ ہر چند ان عناصر کو دبا دیا گیا ہے تاہم یہ

عناصر پوری طرح دبائے نہیں جا سکے اور حلیہ بدل بدل کر بار بار سامنے آتے رہے ہیں۔ گویا ان عناصر نے ساختیاتی فکر کو Deconstruct کر دیا ہے۔۴؎

وزیر آغا کی نظر میں ساختیات کا تصور ساخت Pattern-Oriented ہے۔ چنانچہ اس میں مرکز کی نفی نہیں ہوئی بلکہ مرکز پوری ساخت میں پھیل کر رشتوں کے ایک جال کی صورت اختیار کر گیا ہے، جو مرکز کی توسیع اور تقلیب کا عمل ہے۔ وزیر آغا کے تجزیے کے مطابق ساختیات نے ظاہراً تو مصنف کو مسترد کیا ہے مگر حقیقتاً اس کی بھی تقلیب اور توسیع ہوئی ہے وہ ایسے کہ مصنف کی جگہ "شعریات" نے لے لی ہے۔ شعریات (جو ثقافتی کوڈز اور کنونشنز کا نظام ہے) بقول وزیر آغا مصنف کے اعماق میں کارفرما ہوتی ہے نہ کہ مصنف کی ذات سے باہر کہیں ہوا میں معلق ہوتی ہے۔ شعریات تو مصنف کی مخفی قوت، اس کا لاشعور اور زبان کے حوالے سے اس کا "لانگ" ہے جو اپنی کارکردگی میں نظر آتا ہے۔ سو "مصنف" کے لفظ کو تج کر اس کی جگہ "شعریات" لکھ دینے سے مصنف کی نفی نہیں ہو جاتی۔۵؎

وزیر آغا نے بارت کے معروف قول "لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں" کی بھی خیال انگیز وضاحت کی ہے بعض اردو ناقدین نے اس قول سے یہ مفہوم اخذ کیا ہے کہ ہر متن کی تعمیر میں دیگر متون بطور اجزاء شامل ہوتے ہیں لہٰذا کسی بھی متن کی تفہیم دیگر متون کے حوالے سے ہی ممکن ہے۔ وزیر آغا اس قول کے معنی باندازِ دیگر متعین کرتے ہیں۔

> "ساختیاتی تنقید میں لکھت سے مراد وہ شعریات ہے جو نظر تو نہیں آتی مگر جو جملہ متون میں رشتوں کے ایک جال کی طرح (بطور ایک قدر مشترک) موجود ہوتی ہے لہٰذا ہر متن دوسرے جملہ متون سے صرف اس اعتبار سے منسلک ہے کہ اس کے اندر بھی Codes اور Conventions کا وہی نظام کارفرما ہے جو لکھت کے نمونوں میں...... جس طرح گفتار کے تنوعات کے پس پشت زبان (Langue) بطور ایک قدر مشترک موجود ہے اسی طرح تمام لکھتوں

کے پس پشت Codes اور Conventions کا ایک نظام بھی موجود ہے۔"۶۔

وزیر آغا کی اس وضاحت نے اردو تنقید کو گمراہ ہونے سے بچالیا ہے۔ وہ یوں کہ اگر "لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں" سے وہی مراد لیا جاتا جو بعض اردو ناقدین نے لیا تھا تو ساختیاتی تنقید لکھتوں کے موازنے، تعین قدر کے فرسودہ طریقے، روایت کے نام پر ایک متن کو دوسرے کے مقابلے میں کم تریابر تر قرار دینے اور لکھاریوں کے موازنے پر منتج ہوتی۔ حالانکہ ساختیاتی تنقید کا اصلی طریق کار متن میں سے معنی خیزی کے نظام کو دریافت اور متحرک کرنے سے عبارت ہے۔ وزیر آغا نے اس قول کا تجزیہ نہ صرف ساختیات کی روح کے عین مطابق کیا ہے بلکہ اس ضمن میں بیسویں صدی کی فلسفیانہ لسانی، نفسیاتی اور سماجیاتی فکر کے مجموعی تناظر کو پیش نگاہ رکھا ہے۔ اور یہی وزیر آغا کے تنقیدی فکری نظام کی پہچان اور انفرادیت ہے۔ اگر وہ بھی خود کو محض ساختیات تک محدود رکھتے تو ان کی تفہیم بھی سطحی اور یک رخی ہوتی۔

ساختیاتی و پس ساختیاتی فکر نے محض نئے اسالیب انتقاد کی نیو نہیں رکھی بلکہ متعدد دوسرے شعبہ ہائے علم میں تحقیق و تنقیح کے نئے طریق بھی متعارف کروائے ہیں۔ اس فکر نے "حقیقت" اور "حقیقت عظمیٰ" کے تصور کو یکسر بدل دیا ہے۔ ساختیاتی تنقید میں متن کو پیاز کی مانند قرار دیا گیا ہے قاری جس کے پردے اتارتا چلا جاتا ہے اس لیے نہیں کہ آخر میں وہ کسی معنی تک پہنچے گا۔ معنی تو ہے ہی نہیں۔ پردے اتارنے کا عمل بجائے خود مسرت انگیز ہے۔ اس اصول کی تفہیم سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ کائنات کے Text میں بھی کوئی معنی نہیں۔ وزیر آغا نے اس نکتے کو بہ دلیل رد کیا ہے۔

ایک دلیل وزیر آغا نے کوانٹم طبیعات سے دی ہے کوانٹم طبیعات کے مطابق "حقیقت" بیک وقت موج (Wave) بھی ہے اور ذرہ (Particle) بھی۔ مگر ایک وقت میں یا موج کو دیکھا جا سکتا ہے یا ذرے کو اور جب دونوں کو اکٹھے دیکھنے کی کوشش کریں تو سوائے دھند کے کچھ نظر نہیں آتا۔ سوال یہ ہے کہ کیا اس اجتماعی روپ کے نظر نہ آنے سے اجتماعی روپ کی نفی ہو جاتی ہے؟ وزیر آغا نے اس بات کی وضاحت کائنات اور حقیقتِ عظمیٰ سے متعلق مشرق کے صوفیانہ تصور کی رو سے کی ہے۔ حقیقت عظمیٰ کے ہزاروں نام، لاکھوں اوصاف، کروڑوں صورتیں اور اربوں پیکر ہیں اور اسے Disentangle کرنے کی کوئی بھی کوشش کامیاب نہیں ہو سکتی۔ وجہ یہ کہ لامحدود اور لازوال کی پوری معرفت ممکن نہیں، البتہ حضوری کا امکان ہے اور یہ حضوری ہی وہ غائت انبساط Ecstacy مہیا کرتی ہے جسے بارت نے متن کی پرتیں کھولنے کے سلسلے میں Jouissance کا نام دیا تھا۔

وزیر آغا نے دوسری دلیل یہ دی ہے کہ انیسویں صدی میں ساخت کا جو تصور رائج تھا وہ مرکز آشنا Centre-Oriented تھا جس میں ایک سورج، ایک معنی، ایک خدا کا ادراک ہوتا تھا مگر بیسویں صدی میں مرکز نے پیٹرن کے لیے جگہ خالی کر دی اور ساخت کا جو نیا تصور سامنے آیا وہ Pattern-Oriented تھا جس میں کوئی واحد مرکزہ نہیں تھا بلکہ ہر نقطہ ہی مرکزہ تھا تاہم دیکھا جائے تو نئی ساخت میں ایک مرکز، ایک معنی اور ایک خدا کی نفی نہیں ہوئی بلکہ ان تصورات میں توسیع ہوئی ہے۔ وزیر آغا کے خیال میں مشرق والوں کے لیے یہ کوئی نیا خیال نہیں۔ وہ ہمہ اوست اور ہمہ از اوست کے نظریوں میں بھی حقیقتِ عظمیٰ کے وجود ہی کا اعتراف کرتے آئے ہیں۔ ہمہ اوست کا تصور پیٹرن پر مبنی ساخت کے مماثل ہے اور ہمہ از اوست مرکز کی حامل ساخت کا روپ ہے۔

وزیر آغا ہم عصر اردو ناقدین کی طرح ساختیات و پس ساختیات کو من و عن قبول کرتے یا ان کی شرح لکھتے ہی نہیں چلے گئے بلکہ بعض مقامات پر تو انہوں نے بالکل نئے نکات بھی پیدا کیے ہیں۔ کچھ نکات کا ساختیات اور بارت کے فکری نظام کے حوالے سے اوپر ذکر کیا جا چکا ہے۔ پس ساختیات کے اہم ترین پہلو ساخت شکنی (Deconstruction) کے بنیادی نظریے میں انہوں نے ایک حقیقی نئے بعد کی جھلک دیکھی ہے۔

دریدا کی ساخت شکن فکر نے ساختیات کے بنیادی نظریے...... کہ کسی سسٹم کا منضبط علم ممکن نہیں...... کے سلسلہ میں یہ موقف اختیار کیا کہ نہ کوئی سسٹم ہے نہ ہی اس کا علم ممکن ہے۔ دریدا نے سوشیور کے لسانی نشان (Sign) کے تصور سے ہی ساختیاتی نظریے کا استرداد کیا۔ سوشیور نے کہا تھا کہ نشان کی قیمت دوسرے نشان سے فرق کی بنیاد پر متعین ہوتی ہے۔ دریدا نے کہا کہ اسی فرق کی بنا پر معنی ہمیشہ ملتوی ہوتا رہتا ہے گویا التوا (جس کے لیے دریدا نے Differance کی اصطلاح گھڑی) کا سلسلہ بے انت ہے جو اصل میں گورکھ دھندا ہے اس لیے نہ کوئی حقیقت یا سسٹم موجود ہے اور نہ اس کا باضابطہ علم ممکن ہے۔ بیشتر اردو ناقدین نے دریدا کے ان نازک نکات کو پوری طرح گرفت میں ہی نہیں لیا۔ بعض نے لاجواب ہو کر جذباتی انداز میں دریدا کو رد کر دیا۔ مگر وزیر آغا نے طبیعاتی نظریات اور صوفیانہ تصورات کی روشنی میں دریدا سے اختلاف کیا اور ایک نیا نکتہ پیدا کیا۔ راقم نے ساخت شکنی پر اپنے مضمون میں وزیر آغا کی اس عطا کا ذکر کیا ہے۔ یہاں اس مضمون سے یہ اقتباس دینا بے محل نہ ہوگا:

”دریدا کی ساخت شکنی پر سوچ بچار اور بحث مباحثہ کرنے والے بیشتر مفکرین متن کی کثیر المعنیت، التوائے معانی، معنی کی عدم حتمیت کو فقط آزاد کھیل قرار دیتے ہیں جس کا نتیجہ اس کے سوا کچھ نہیں کہ آدمی خود کو ایک گنجلک میں گھرا پائے۔ کثیر المعنیت ایک آگہی تو ضرور ہے مگر یہ کسی حقیقت کو روشن نہیں کرتی۔ بقول شخصے یہ پہاڑ کی چوٹی سے ڈھلوانی سطح پر مسلسل لڑھکتے سنگ ریزے کی طرح ہے۔ مگر ڈاکٹر وزیر آغا نے ایک اور نازک نکتہ پیدا کیا ہے۔ ان کے خیال میں حقیقت بھی موجود ہے اور آگہی بھی ممکن ہے۔ ان کی انگریزی کتاب سے یہ اقتباس قابلِ توجہ ہے:

"But the another pivotal point beyond binary opposition of being and becoming. The point upholds that there are two faces of reality ......one of Absence(play, wave, parole, yang) and the other of Presence(particle, langue, yin, nonplay). Reality is essentially a matrix in which "Presence" and "Absence" interpenetrate. Reality cannot function nor, for that mattar, can it exist without this inter-penetration. Thus neither the deconstruction of 'Absence' nor the deconstruction of 'Presence' can fathom Reality. Reality has to be fathomed in its totality and envisaged in its play the eternal play of time and space."

(Syphiny of existence P:50)

موجودگی اور غیاب کو حقیقت کے دو رخ قرار دینا جو کہ ایک دوسرے میں پیوست ہیں اور علم کے لیے موجودگی اور غیاب کے کھیل (play) کو بنیادی اہمیت تفویض کرنا ایک ایسا نکتہ ہے جو ساخت شکن تھیوری میں ایک حقیقی نئے بعد کا اضافہ ہے۔“[۷]

وزیر آغا کی اس عطا کا اہل مغرب نے بھی اعتراف کیا ہے یوں وزیر آغا پہلے اردو ناقد ہیں جنھوں نے مغربی تنقیدی فکر کی مین اسٹریم میں قابل قدر کنٹری بیوشن کیا ہے۔ امریکی نقاد چارلس کلائن نے یوں لکھا ہے:

" Wazir Agha's voice is refreshing in the realization that in"Absence" is "Presence" as well as "Absence" in "Presence." His statement "Reality has to be fathomed in its total-

> ity and envisaged in its play ......the eternal play of time and space " resounds in my heart, mind and soul. The book has lifted my spirits."-۸

وزیر آغا کے سوچ کے میکانزم پر غور کریں تو چند باتیں آئینہ ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ وہ جستجو کے ایک ہمہ گیر جذبے سے لیس ہیں۔ وہ ”حقیقت“ کو ممکنہ ذرائع اور دستیاب وسائل سے جاننا اور سمجھنا چاہتے ہیں۔ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ انہوں نے کسی شعبۂ علم کی کسی نئی یا پرانی تھیوری میں بنیادی ”حقیقت“ کو سرے سے مسترد ہوتے نہیں دیکھا۔ صرف اس کی توسیع اور تقلیب کا منظر دیکھا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے (جس کا پہلے بھی ذکر ہو چکا ہے) کہ وہ انسانی، طبعی، معاشرتی سائنسوں اور فلسفے کا عمیق نظر سے مطالعہ کرتے ہیں اور مطالعے میں وہ ایک حد تک یک زمانی (Synchronic) انداز اختیار کرتے ہیں یعنی وہ ایک عہد اصدی میں علوم کی پیش رفت کو پہلو بہ پہلو رکھتے ہیں اور علوم کے تنوعات کے پس پشت ہم آہنگی یا مشترک ساخت دریافت کرتے ہیں۔ ۹- انیسویں کی صدی کی فکر میں انہیں مرکز آشنا ساخت مشترک دکھائی دی ہے جو فلسفے میں (Logocentrism) اور سپرمین، طبیعات میں مرکزہ کا حامل ایٹم کا تصور اور زمان و مکاں کی دوئی اور ادب میں مصنف اور اس کے تاریخی و سوانحی احوال وغیرہ میں باآسانی مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔ جبکہ بیسویں صدی کی فکر نے پیٹرن آشنا ساخت کو اپنایا ہے۔ وزیر آغا کے خیال میں مرکز رد نہیں ہوا بلکہ وسعت آشنا ہوا ہے۔ پیٹرن آشنا ساخت میں اجزاء الگ الگ نہیں بلکہ رشتوں کے جال کی صورت میں ہیں۔ طبیعات میں یہ ساخت ”بوٹ سٹریپ کے نظریے“ اور Wave-Particle Duality میں، سماجیات میں Social Milieu کے نظریے میں (جو سماجی قوانین اور روایات کا ایک سسٹم ہے) نفسیات میں فرائڈ کے لاشعور اور یونگ کے اجتماعی لاشعور کے نظریوں میں، لسانیات میں لانگ کی صورت میں

اور ساختیاتی تنقید میں ”شعریات“ کی شکل کی دکھائی دیتی ہے۔ پیٹرن آشنا ساخت نے امتزاجی عمل کی راہ ہموار کی ہے اگرچہ وزیر آغا ابتدا ہی سے تنقید میں امتزاجی رویے کے موید رہے ہیں مگر اب انہوں نے اسے تھیوری کی شکل میں پیش کر دیا ہے۔

وزیر آغا کی عملی تنقید کا باقاعدہ آغاز ”نظم جدید کی کروٹیں“ کے ”مثال“ کے سلسلے کے مضامین سے ہوا۔ ان میں انہوں نے جدید نظم گو شعرا کی باطنی شخصیتوں اور ان کی کارکردگی کو ان کی نظموں کے حوالے سے اجاگر کیا۔ یہ وہی زمانہ تھا جب مغرب میں ”نئی تنقید“ کا چرچا تھا۔ مگر انہوں نے صرف ”نئی تنقید“ کے اصولوں کو ہی راہنما نہیں بنایا اور نظموں میں فقط قول محال، رمز، کنایہ، رعایت لفظی کی کارکردگی کا ہی مطالعہ نہیں کیا بلکہ فنکار کی ”شعری شخصیت“ کو بھی اس کی تخلیقات کے تجزیے سے دریافت کیا۔ گویا ”نئی تنقید“ کے زیر اثر مصنف اور اس کی سوانح کی کامل نفی نہیں کی بلکہ مصنف کے تصور کی توسیع کر دی اور یہ طریق تنقید امتزاجی جہت رکھتا ہے۔ وزیر آغا کی بقیہ تنقیدی کتب اور مضامین میں بھی امتزاجی رویے کو باآسانی نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ ساختیات نے مرکز کی نفی کر کے بظاہر امتزاجی تنقید کا بستر گول کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسی حوالے سے وزیر آغا کے امتزاجی تنقید کے نظریے پر اعتراضات بھی ہوئے ہیں۔ پہلا اعتراض یہ کہ امتزاجی تنقید کے نام پر مختلف علوم کو جمع کر دیا جاتا ہے اور تخلیق کے تجزیے کے بجائے علوم کی نمائش زیادہ ہوتی ہے۔ دوسرا اعتراض یہ کہ ساختیاتی فکر میں کیونکہ کوئی مرکزہ نہیں ہے اس لیے فرد بطورِ موضوع Subject قائم نہیں ہو سکتا۔ اگر موضوعیت نہیں تو فرد کی مرکزیت کا رد بھی لازم ہے اور اگر مرکزیت نہیں تو واحد معنی بھی نہیں۔ ساختیات نے اسی بنا پر نئی تنقید اور ہیئتی تنقید کو رد کیا کہ دونوں فن پارے مرکزیت میں یقین رکھتی تھیں۔ لہذا ساختیات کا اور ان دوسرے تنقیدی رویوں سے امتزاج ممکن نہیں۔

مناظر عاشق ہرگانوی نے پہلے اعتراض کا کتاب میں ذکر نہیں کیا جبکہ دوسرے اعتراض کو پیش کر کے وزیر آغا کا موقف بھی سامنے لائے ہیں۔

پہلا اعتراض بالکل سطحی ہے۔ یہ امر تقریباً طے شدہ ہے کہ فن پارہ ذہنی تجربے کا علامتی اظہار ہے اور علامت میں متعدد اور متنوع معانی کی پرچھائیاں سمٹی ہوتی ہیں جنہیں گرفت میں لینے کے لیے علم و مشاہدہ کے کئی ہتھیاروں کو آزمانا پڑتا ہے۔ چنانچہ مقصد علم کی نمائش نہیں بلکہ متن کی تہ در تہ Space کی سیاحت ہے۔ دوسرا اعتراض اصولی ہے جس کے جواب میں وزیر آغا نے تسلیم کیا ہے کہ ساختیات میں ساری اہمیت ساخت یا سٹرکچر کو ہی حاصل ہے جو کسی جوہر یا "مرکز" یا بنیادی خیال کا حامل نہیں بلکہ اندر سے خالی ہے۔ تاہم سٹرکچر کے خالی ہونے سے یہ مراد ہرگز نہیں کہ اس کے اندر خلا ہے بلکہ یہ "مرکز" کے بجائے ان رشتوں پر مشتمل ہے جو ہمہ وقت متحرک حالت میں رہتے ہیں۔ وزیر آغا نے اسی ضمن میں ایک لطیف نکتے کو ابھارا ہے جس کی طرف اکثر ساختیاتی نقاد متوجہ نہیں ہوئے۔ یہ کہ ساختیات نے مرکز کی جگہ "ساخت" کو دے کر "مرکزیت" کو رد نہیں کیا۔ بلکہ اسے وسعت آشنا کیا ہے۔ ساختیاتی تنقید کو بالعموم محض پرتوں کے اتارنے تک محدود کر دیا گیا ہے۔ وزیر آغا کا خیال ہے کہ امتزاجی تنقید ساختیاتی تنقید کے پرتوں کو کھولتے چلے جانے کے عمل سے استفادہ کر سکتی ہے۔ مگر خود کو محض "کھولنے کے عمل" تک محدود نہیں رکھتی۔ بالفاظ دیگر امتزاجی تنقید "مرکز" کے وجود کو مانتی ہے مگر مرکز کو کوئی ٹھوس وجود یا "نقطہ" قرار دینے کے بجائے اسے ساخت در ساخت قرار دیتی ہے۔

علاوہ بریں وزیر آغا نے ساختیات کے تصور ساخت کا تجزیہ کر کے ثابت کیا ہے کہ خود ساختیات کا امتزاج کی طرف جھکاؤ ہے۔ ساخت یا سٹرکچر ہر چند ایک بند نظام ہے مگر اپنے مخصوص قواعد کے تحت یہ باہر کے عناصر کو قبول کر کے ان پر اپنا رنگ و روغن چڑھا دیتا ہے جو درحقیقت ایک امتزاجی رویہ ہے۔

خلاصۂ کلام کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ امتزاجی تنقید کا نظریہ ایک لچک دار نظریہ ہے جو نئے نظریات و انکشافات کو اپنے اندر ضم کر کے اپنی اصلی افتاد کی توسیع اور تقلیب کے لیے ہر وقت تیار رہتا ہے اور یہی ایک اور زندہ ارتقاپسند نظریے کی نشانی ہے۔

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے ڈاکٹر وزیر آغا کے تنقیدی نظریات کو یکجا کر کے ایک کارنامہ انجام دیا ہے۔ تاہم کتاب کے مطالعے کے دوران چند باتیں بری طرح کھٹکتی ہیں۔ پہلی یہ کہ کتاب میں وزیر آغا کے صرف ساختیات و پس ساختیات سے متعلق خیالات کو جمع کیا گیا ہے اور وزیر آغا کے دیگر تنقیدی نظریات (جو اردو شاعری کا مزاج اور تخلیقی عمل میں پیش ہوئے ہیں) کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ خصوصاً تخلیقی عمل کی تھیوری کی ساختیاتی و پس ساختیاتی فکر کی روشنی میں ایک نئی معنویت بنتی ہے۔ علاوہ ازیں کتاب میں ساختیات و پس ساختیات کے حوالے سے بھی حسن ترتیب کا خیال نہیں رکھا گیا۔ جس کی وجہ سے موضوع کی کڑیاں مرتب صورت میں سامنے نہیں آتیں۔ بایں ہمہ یہ کتاب اردو میں ساختیاتی و پس ساختیاتی فکر کی تفہیم و فروغ کیلئے سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔

حواشی

(۱) حوالہ ادیب سہیل۔ ماہنامہ "آئندہ" کراچی شمارہ نمبر ا۔ جنوری ۱۹۸۶ء
(۲) "صریر" سالنامہ۔ جون۔ جولائی ۱۹۹۵ء ص ۴۳۹
(۳) "وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی" ص ۸۶
(۴) "صریر" فروری ۹۶ء ص ۱۰، ۱۱
(۵) ایضاً ص ۱۶
(۶) وزیر آغا "ساختیات اور سائنس" ص ۲۶۹، ۲۷۰
(۷) "اوراق" جنوری فروری ۱۹۹۶ء ص ۳۲۴، ۳۲۵
(۸) پس ورق "وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی"
(۹) نوعیت کے اعتبار سے یہ عمل امتزاجی ہے

جدیدیت سے پس جدیدیت تک

مابعد جدیدیت کیا ہے؟ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا مابہ الامتیاز کیا ہے؟ اور کیا اردو ادب جدیدیت کے عہد کو پار کر کے مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہو چکا ہے؟ یہی وہ سوالات ہیں جن سے اردو تنقید کا نیا منظر نامہ مرتب ہو رہا ہے اور جنہوں نے اردو کے صف اول کے ناقدین کی توجہ اپنی طرف مبذول کر رکھی ہے۔ ان سوالات نے خاصے نزاعی مباحث کو بھی جنم دیا ہے (مناظرے کی صورت بھی پیدا کی ہے) اور اردو تنقید کی عملی اور نظری سطح کو بلندی بھی بخشی ہے۔ اس اجمال کی تفصیل ضروری ہے۔ مگر سب سے پہلے جدیدیت کو دائرۂ نگاہ میں لانا مناسب ہے۔

جدیدیت ایک جامع مگر مبہم اصطلاح ہے۔ بطور ایک رجحان / تحریک یہ بیسویں صدی میں فروغ پذیر ہوئی۔ اصلاً یہ یورپین اور ماورائے براعظم (Transcontinental) تحریک تھی جو مختلف ممالک میں بیسویں صدی کی مختلف دہائیوں میں پھلی پھولی۔ ہمارے ہاں اس کا زمانہ ساٹھ کی دہائی مانا جاتا ہے۔ مغرب میں جدیدیت تمام تخلیقی فنون پر حاوی رہی ہے۔ گویا وہاں اس نے کلچر کی اس زیریں سطح میں سرایت کیا ہے جو مختلف النوع ثقافتی مظاہر کی مشترک بنیاد ہے۔

جدیدیت کے اہم خدوخال یہ ہیں:

(۱) جدیدیت قدیم کے انہدام سے اپنا سفر آغاز کرتی ہے۔ چنانچہ یہ پختہ، مسلم اور صدیوں سے جاری روایات اور معیارات کو اپنا راہنما بنانے سے یکسر انکاری ہے۔ جس کا ایک نتیجہ فنی طور پر تجربہ پسندی (Experimentalism) ہے۔ اور دوسرا

موضوعی حوالے سے ماضی اور تاریخ کے سلسلے میں عدم تسلسل (Discontinuity) کی نمود ہے۔ جدید ادب تاریخی اور جمالیاتی دونوں سطحوں پر عدم تسلسل کو پیش کرتا ہے۔ تاریخی سطح پر یوں کہ یہ ماضی کے اسالیب اور اقدار کو رد کرتا ہے اور جمالیاتی حوالے سے یوں کہ جمالیاتی اقدار کی مسلم حیثیت کا استرداد کرتا ہے۔ ہربرٹ ریڈ کے لفظوں میں جدیدیت تمام روایات کی ناگہاں شکست و ریخت ہے۔ ۱؎ جدیدیت اصلاً جوش تخلیق اور اس کے اور جبلّی فطری اظہار میں یقین رکھتی ہے۔ چنانچہ جدیدیت اپنے گھیرے میں بہت سے رجحانات اور ذیلی (Subsidiary) تحریکوں کو لے لیتی ہے۔ جیسے شعور کی رو، سریلزم، فارملزم، موجودیت وغیرہ۔

(۲) یہ عقلیت اور انسان دوستی میں اعتقاد کی قائل ہے۔ یہ دونوں دراصل ایک ہی طرز فکر سے ماخوذ ہیں۔ جدیدیت کا ایک تہذیبی انقلاب کے طور پر آغاز مغرب میں سولہویں صدی میں نشاۃ ثانیہ کے زمانے میں ہوا اور نشاۃ ثانیہ کا اصل منبع عقلیت اور فکر و نظر کی آزادی تھا۔ مغربی انسان نے ان تمام باتوں، فلسفوں، عقائد اور روایات پر خط تنسیخ کھینچ دیا جو عقل اور استقرائی طرز فکر سے متصادم تھیں۔ عقلیت نے جب ان تمام رکاوٹوں کو دور کر دیا جو صدیوں تسخیر فطرت اور ایک "پر آسائش سائنسی سماج" کی راہ میں حائل تھیں تو لامحالہ عقل کے حامل انسان کی عظمت کا چراغ خود بخود جل اٹھا۔ تاہم یہ عظمت آدم اس شرف و فضیلت سے مختلف چیز تھی، جو مذہب نے انسان سے منسوب کی تھی۔ اب انسان اپنی آزادئ فکر، اپنی مخفی قوتوں کے ادراک کی بناء پر محترم تھا۔ نیز اس ادراک کو انسان نے اپنی صلاحیت اور کوششوں کے حاصل کے فرق کو مٹانے میں بھی استعمال کیا۔ گویا اب انسانی شرف کو ایک عملی استناد حاصل ہو گیا، جس نے انسان کو غیر معمولی اعتماد بخشا اور انسان اور کائنات کے رشتوں کا نیا تصور بھی پیدا کیا۔ یہ ہیومنزم جدیدیت میں آکر انفرادی انا کی برتری میں بدل گیا۔ ہیومنزم پر تاریخی ضرب دوسری جنگ عظیم نے لگائی اور فلسفیانہ ضربیں دریدا اور فوکو کے نظریات نے

(۳) ~~بطور ایک ادبی تحریک کے~~ جدیدیت کے تخلیقی رویوں کی تشکیل میں شروع بیسویں صدی کے علمی منظر نامے نے اہم رول ادا کیا۔ یہ علمی تناظر فرائیڈ اور ژونگ کی نفسیات اور سر جیمز فریزر کے بشریاتی/ثقافتی نظریات (جو شاخ زریں میں پیش ہوئے) سے متشکل ہوا تھا۔ یہ سب اپنے اپنے دائرے میں انسان فہمی کے عمل میں منہمک تھے۔ ~~ادب کا یہ بھی ایک اہم وظیفہ ہے،~~ چنانچہ جدیدیت نے تخلیقی عمل میں محض وجدان پر بھروسا کرنے کے بجائے انسان کے نفس اور ثقافتی باطن کے سلسلے میں ہونے والی علمی پیش رفت سے استفادے کی ~~طرح~~ بنیاد ڈالی۔

(۴) جدیدیت کی فکر کو نئی تنقید نے اپنا دست و بازو بنایا۔ نئی تنقید جو گذشتہ صدی کی دوسری دہائی کے آس پاس شروع ہوئی اور پانچویں دہائی تک جاری رہی، اس صدی کی غالباً سب سے موثر اور مقبول تحریک تھی۔ بقول وی۔ ایس سیتو رامان :

> " Almost all the questions which engage the attention of the postmodren critic (of any denomination) are questions that arose out of the New Critic's attutude to the subject of literary criticism. ~۲

چنانچہ لازم ہے کہ نئی تنقید کے اہم اور نمایاں پہلوؤں پر ایک نظر ڈالی جائے۔

نئی تنقید کا خمیر انیسویں صدی کی تاریخی سوانحی تنقید کے استرداد سے اٹھا۔ آخرالذکر فن پارے کی تقویم و تشریح کے عمل میں مصنف کے شخصی احوال اور عصری و تاریخی عناصر سے مرتب ہونے والے تناظر کو بنیادی حوالہ بناتی تھی۔ مگر "نئی تنقید" نے یہ موقف اختیار کیا کہ شخصی احوال و ظروف اور تاریخی حالات کے طولانی تذکروں میں متن کی حیثیت ثانوی ہو کر رہ جاتی ہے۔ نیز تاریخی و سوانحی تنقید علم اور معلومات کا تاثر تو ابھارتی ہے مگر فن پارے کی "اصلیت" سے تعرض نہیں کرتی۔ چنانچہ نئی تنقید نے متن کو ایک Verbal Icon قرار دے کر اپنی ساری توجہ اس پر مرکوز کی۔ مصنف اور اس کے شخصی و عصری حالات کو یک قلم مسترد کر دیا۔ متن ایک خود مختار اور خود مکتفی اکائی ٹھہرا۔ اور نقاد کا فریضہ یہ متعین ہوا کہ وہ فن پارے کے معنیاتی سلسلوں کو Close Reading کے ذریعے منظر عام پر لائے۔ نئی تنقید نے اس ضمن میں معنیات (Se-mantics) سے خصوصی بدد لی۔ نیز فن پارے کی معنیات کے حوالے سے ایک مرکزی یا مربوط سلسلہ معانی کے تصور کو اہمیت دی۔ گویا نئی تنقید نے معنی کی تکثیریت کا احساس تو دلایا مگر یہ مابعد جدیدیت کی تکثیریت معنی سے یوں مختلف تھی کہ اول الذکر کثرت معنی میں ایک مرکز اور تنظیم و ربط کی قائل تھی (اور یہ معانی متن کی خود مختار، خارجی اثر سے آزاد قلمرو کے زائیدہ تھے۔) جب کہ مابعد جدیدی فکر لامرکزیت میں ایقان رکھتی ہے اور معانی کی کثرت، معانی کے غدر کے مماثل ہے اور یہ معانی سیاسی، سماجی تہذیبی وغیرہ ہو سکتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں نئی تنقید کثرت میں وحدت کی موجودگی کا اقرار کرتی تھی مگر مابعد جدیدیت وحدت کے خیال سے ہی گریزاں ہے۔ تاہم نئی تنقید کا ایک تعلق ساختیات سے ضرور ہے کہ ساختیات ایک منظم سسٹم کو عزیز جانتی ہے۔ نئی تنقید نے یہ مؤقف اختیار کیا کہ نقد و نظر قاری کا فن پارے کی بابت ایک ذہنی رد عمل ہے۔ گویا معنی کی تخلیق کا اصل منبع قاری کا ذہنی عمل ہے۔ جو فن پارے سے دوچار ہونے کے بعد شروع ہوتا ہے۔ اسی ضمن میں مصنف کے منشا (Intention) کو خصوصی اہمیت ملی۔ تنقید میں منشائے مصنف کے حوالے سے خوب مباحث بھی ہوئے۔ اس سلسلہ میں رچرڈ کا چہار معانی کا مؤقف قابل ذکر ہے۔ (۳) چہار معانی کا یہ تصور اصلاً فن پارے کی باطنی گہرائیوں میں مصنف کی شعوری اور لاشعوری کیفیتوں کی دریافت سے عبارت ہے۔ دوسرے لفظوں میں نئی تنقید نے قاری اور مصنف کے ذہنی عمل میں ایک گونہ Inter-action کی طرف توجہ دلائی۔ اور یوں قاری اساس تنقید اور ساختیات نے قرأت کے جس تفاعل کو غیر معمولی اہمیت دی، اس کے لیے زمین ہموار کی..... منشائے مصنف کی

متن میں موجودگی اور تلاش کے نقطۂ نظر کے خلاف آواز بھی نئی تنقید کے حامیوں نے اٹھائی۔ خصوصاً ڈبلیو۔ کے ومساٹ نے ۱۹۴۶ء میں اپنے مضمون Intentional fallacy میں لکھا کہ نظم اپنے اولین لمحۂ تخلیق سے اپنے خالق سے جدا ہو جاتی ہے۔ ومساٹ کے یہ الفاظ بطور خاص قابل ذکر ہیں :

> "It (Poem) is detached from the author at birth and goes about the world beyond his power to intened it or contend it." (4)

ومساٹ کے اس نقطۂ نظر سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ نئی تنقید نے نظم یا متن سے مصنف کی بے دخلی اور لاتعلقی کا اعلان کر کے اس کے تجزیے کے سارے اختیارات قاری کو سونپ دیے۔

غور کریں تو ساختیات (اور پس ساختیات) کے بنیادی تصورات (مصنف کی موت، قاری کا فعال رول، قرأت کا تفاعل) دراصل نئی تنقید کی توسیع ہیں۔ چنانچہ جس طرح نئی تنقید جدیدیت کی علمبردار ہے، ساختیات کو ہائی موڈرنزم کے حامل فکر قرار دینا کچھ غلط نہیں کہ ساختیاتی تنقید کے بیشتر قضیات نئی تنقید (اور جدیدیت) کے مقدمات کو ان کے منطقی انجام تک سوچنے اور لے جانے سے عبارت ہیں۔

بایں ہمہ ساختیات کو نئی تنقید کا تتمہ بھی قرار نہیں دیا جا سکتا کہ اول الذکر نے نئی تنقید کے خلاف رد عمل بھی ظاہر کیا۔ تاہم نئی تنقید کے خلاف پہلا رد عمل آرکی ٹائپل تنقید کی طرف سے آیا، جس کا نمائندہ نارتھ روپ فرائی تھا۔ آرکی ٹاپل تنقید کو ساختیات اور نئی تنقید کے درمیان "پل" بھی کہا جاتا ہے۔ آرکی ٹائپل تنقید کا بنیادی مؤقف یہ تھا کہ ہر متن کا ایک آرکی ٹائپ ہے اور نظم یا متن کا اس کے آرکی ٹائپ سے وہی رشتہ ہے جو پارول کا لانگ سے ہے۔ نیز جس طرح ایک لسانی نشان اپنے کنونشنز کے نظام (یعنی لانگ) میں ہی بامعنی ہے، اس طرح ایک متن آرکی ٹائپ کے ساتھ اپنے رشتے کے حوالے سے

معنی خیز ہے۔ آرکی ٹائپل تنقید اور ساختیات کا، نئی تنقید سے بنیادی انحراف اس نکتے کے حوالے سے تھا کہ آخر الذکر نے متن کے تجزیے کو خالی متن کی "علامتوں کی" تعبیر و تشریح تک محدود کر کے نہ صرف تنقیدی عمل کو میکانکی اور محدود بنایا بلکہ متن کی ساخت میں شامل اور متن کی گہرائیوں میں مضمر ایک نظام معنی سے بھی روگردانی کی۔ ساختیاتی تنقید نے تشریحی و توضیحی انداز نقد کو پایاب اور ناقص قرار دیتے ہوئے رشتوں کے ایک نظام کا تصور پیدا کیا جو معنی کی آفرینش کا ذمہ دار تھا۔ رشتوں کے اس نظام کو ساختیات میں شعریات کا نام ملا۔ اور ساختیاتی نقاد کی ذمہ داری یہ قرار پائی کہ وہ اس شعریات کی کارکردگی کو دیکھے اور دکھائے۔ ساختیات نے شعریات کا تصور سوشیور کے لسانی ماڈل سے اخذ کیا جو معاشرتی کوڈز اور کنونشنز سے عبارت ہے۔ ساختیات کی نظر میں شعریات ادب کی لانگ یا گرامر ہے اور کوئی انفرادی فن پارہ اس گرامر کے کلی نظام کا جزوی اظہار، نیز اس نظام کی نسبت سے ہی بامعنی ہے۔ اس طرح ساختیاتی تنقید نے متن کے تجزیے کی حدود کو ثقافتی اور معاشرتی سرحدوں سے منسلک کر دیا جسے نئی تنقید نے نظر انداز کیا تھا۔ مگر یہ نیا تجزیاتی طریق تاریخی تنقیدی رویے سے کوئی نسبت نہیں رکھتا تھا۔ اور نہ اس کا مفہوم متن کی لفظیات کی ثقافتی حوالوں سے تشریح تھی بلکہ اس کا مطلب اس پورے سسٹم کی میکینکس کو منظر عام پر لانا تھا جس کا تانا بانا معاشرتی کوڈز اور کنونشنز پر استوار تھا اور جس کے "اندر" اور جس کے طفیل لکھت وجود میں آتی اور معنی خیز ٹھہرتی تھی۔ لہٰذا لکھت یا متن کی کوئی خود مختار حیثیت نہیں اور نہ ہی انسانی شعور معانی کا ماخذ ہے (یہ نئی تنقید سے واضح انحراف تھا) بلکہ یہ معاشرتی کنونشنز کا نظام ہے جو انسانی شعور کو تشکیل کرتا ہے۔ چنانچہ متن نہ کسی تخلیقی عمل کا نتیجہ ہے اور نہ مصنف خالق ہے بلکہ متن کی صورت میں وہ نظام خود کو ظاہر کرتا ہے اور مصنف اس اظہار کا فقط ایک میڈیم ہے۔ ساختیات کے اس قضیے کو ڈاکٹر وزیر آغا اور دیوندر اسر نے منطقی حوالے سے رد کیا ہے۔

ساختیاتی مفکرین نے سوشیور کے لسانی نظریات کو راہنما بنایا تھا مگر اہم ترین

پس ساختیاتی مفکر دریدا خود سوشیور کو Deconstruct کرتا ہے۔ سوشیور نے لسانی نشان Sign کو دال اور مدلول میں تقسیم کیا تھا اور کہا تھا کہ معانی ہمیشہ اس تقسیم یا فرق کا زائیدہ ہے۔ قلم اس لیے قلم ہے کہ یہ علم یا الم نہیں ہے۔ گویا معنی دو یا دو سے زائد دال کے فرق کا نتیجہ ہے۔ دال ہمیں براہ راست مدلول تک نہیں پہنچاتا، نیز دال اور مدلول میں کوئی واضح اور طے شدہ امتیاز نہیں۔ اس لیے دال اور مدلول کا رشتہ من مانا ہے بلکہ نشان مدلول کی نشان دہی بھی نہیں کرتا۔ مدلول مختلف اور تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ Literally سوشیور کی نگاہ میں افتراق کا تصور تھا مگر دریدا ایک قدم آگے جا کر التوا کی بات کرتا ہے۔ اس کی وضع کردہ اصطلاح Differance میں دونوں معنی مضمر ہیں۔

دریدا کی نظر میں دال کے معنی کا ملتوی ہونا معنی کے غیاب پر دال ہے۔ چنانچہ یہ موجودگی اور غیاب کا کھیل ہے۔ لہٰذا معنی مقرر یا Fixed نہیں بلکہ "فکشن" ہے۔ دریدا اس دلیل کی بنیاد پر ماورائی مدلول کی نفی کرتا ہے۔ نیز اس کا اطلاق ہر نوع کے متن (بشمول ادب) پر بھی کرتا ہے۔

ڈی کنسٹرکشن تھیوری کی رو سے معنی کا ملتوی (اور غائب) ہونا ایک نا مختتم عمل ہے۔ گویا ایک معنی اپنے سے پہلے معنی کو Deconstruct کرتا ہے۔ Deconstruction کے اس عمل کا چونکہ کوئی انت اور آخری تھاہ نہیں ہے اس لیے ساخت شکن نظریہ کسی متعین معنی، ساخت اور نظام کی موجودگی کو رد کرتا ہے، اور فقط لامرکزیت اور تکثیریت کا اثبات کرتا ہے۔

ساخت شکن تھیوری اور ساختیات کا فرق صاف ظاہر ہے.... ایک منظم سسٹم کی موجودگی کی قائل اور اسی کی بنیاد پر اپنے قضیات استوار کرتی ہے، جب کہ دوسری سسٹم کی نفی کر کے ایک گورکھ دھندے کے تصور کی حامل ہے۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ مابعد جدیدیت کی اصل علمبردار پس ساختیات یا ساخت شکن تھیوری ہے۔ پس ساختیات میں ساخت شکنی کے علاوہ نسوانیت کی تحریک اور نئی تاریخیت وغیرہ

بھی شامل ہیں۔

مابعد جدیدیت کے ضمن میں ایک اور بات بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ وہ یہ کہ نئی تنقید نظری کم اور عملی زیادہ تھی۔ مگر اس کے رد عمل میں جو تنقیدی رویے متعارف ہوئے، وہ اس کا الٹ تھے۔ مابعد جدید تنقید نے عملی اور تجزیاتی تنقید پر تھوڑی اور نظری تنقید اور ادب کی تھیوری پر زیادہ توجہ مرکوز کی ہے۔ ادب کو Theoriese کرنے کے سلسلے میں مابعد جدید فکر نے ادبی نظریات کے بجائے فلسفیانہ نظریہ سازی سے کام لیا ہے۔ لہٰذا اس نئی فکر نے متن کے معانی کی اطراف کھول دی ہیں اسی طرح ادب کی تھیوری وضع کرنے کے سلسلے میں خود کو محض "ادبی/جمالیاتی فکر" میں پابند نہیں کیا۔ علاوہ ازیں مابعد جدیدیت کسی واحد تھیوری یا نظریۂ حیات کی پابندی بھی قبول نہیں کرتی بلکہ یہ اس صورت حال کا نام ہے جسے بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں مفکرین نے نشان زد کرنا شروع کیا اور جس کی تشکیل میں نہ صرف جدیدیت کے بعد اور جدیدیت کے رد میں پیدا ہونے والے متعدد تصورات شامل ہیں بلکہ ساری کلچرل، سیاسی، ماس میڈیا وغیرہ سے متشکل ہونے والی فضا بھی عمل دخل رکھتی ہے۔ چنانچہ جدیدیت ایک طرح سے حقیقت کی "Isness" میں یقین رکھتی ہے۔ وجودیت کی جہت بھی اس سے ملتی جلتی تھی، خصوصاً ہائیڈیگر کے فلسفہ وجودیت کی۔ ہائیڈیگر نے پہلی مرتبہ بیسویں صدی میں اس فلسفے کے خلاف علم بغاوت بلند کیا تھا، جس کی رو سے حقیقت موضوع اور معروض کی ثنویت سے عبارت ہے اس نکتے نے علمیات کو مغرب کی فکر کا جزو لاینفک بنا دیا۔ علمیات نے انتہا پسندانہ اور بعض صورتوں میں متشدد رخ اختیار کیا اور انسان کو اس کے روز مرہ اور معمول کے تجربے اور احساس سے بیگانہ کیا۔ ہائیڈیگر نے انسان کے وجود (Being) کا تجزیہ اس کے روز مرہ حقیقی تجربے کی بنیاد پر کیا۔ مابعد جدیدیت بھی اس صورت حال کا تجزیہ کرتی ہے اور ماضی کے مثالیت پسندانہ فلسفوں اور نظاموں کو رد کرتی ہے۔ انسان دوستی کو بھی اسی لیے شک کی نگاہ سے دیکھتی ہے کہ تاریخ میں یہ محض واہمہ ہے۔

جدیدیت سے مابعد جدیدیت تک سفر کے اس مختصر احوال کے بعد یہ دیکھنا مناسب ہے کہ اردو تنقید میں اس ضمن میں کیا رویے فروغ پا رہے ہیں۔

جیسا کہ ابتدا میں ذکر کیا گیا اس وقت اردو کے تنقیدی مباحث کا مرکز مابعد جدیدیت ہے۔ زیادہ تر یہ مباحث ہندوستان میں ہو رہے ہیں۔ تاہم پاکستان میں بھی یہ موضوع مقتدر تنقیدی حلقوں میں زیر بحث ہے۔ (گو ہندوپاک میں ایسے ناقدین کی بھی کمی نہیں جو یا تو مابعد جدیدیت کے سلسلے میں بالکل خاموش ہیں اور اپنے اپنے ڈھنگ میں وہی باتیں کہے جا رہے ہیں جو قومی اور بین الاقوامی تنقیدی صورت حال میں لاتعلق ہیں یا پھر بغیر اس موضوع کا مطالعہ کئے اسے رد کر ڈالتے ہیں اور نفسیاتی طور اپنے عدم تحفظ کا اعلان فرماتے ہیں) ہندوستان میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے ہونے والی گفتگو علمی کم اور مناظرانہ زیادہ ہے۔ یہ مناظرہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے درمیان ہے۔ ایک گروہ (جس کے سربراہ شمس الرحمٰن فاروقی ہیں) کا خیال ہے کہ اردو ادب ابھی جدیدیت کے دور میں ہے۔ ان کے نزدیک موجودہ نسل کے ادبا و شعرا کے موضوعات و اسالیب میں کوئی ایسا بنیادی تغیر یا انقلاب نشان زد نہیں کیا جا سکتا جو ان کی شناخت کے لیے جدیدیت کی بجائے کسی نئی تنقیدی اصطلاح کا طالب ہو۔ اگر تھوڑی بہت تبدیلیاں دکھائی دیتی ہیں تو وہ جدیدیت کی ہی توسیعی شکلیں ہیں (خود مغرب میں بھی ایک مکتبۂ فکر مابعد جدیدیت کو جدیدیت کی توسیع قرار دیتا ہے) یہ گروہ اپنی عملی تنقید کے نمونوں میں نئی تنقید کے اصولوں کو بروئے کار لاتا ہے اور ساختیات و پس ساختیات کو رد کرتا ہے۔ جب کہ دوسرے گروہ (جس کی سربراہی ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کر رہے ہیں) کا مؤقف ہے کہ اسی کی دہائی میں منظر عام پر آنے والے تخلیق کار اپنے ادبی نظریات، ادبی فکر، نئی جمالیات، ادب و سماج کے نئے رشتوں کے تصور کی بدولت اپنی الگ شناخت چاہتے ہیں۔ چونکہ ان کے تصوراتِ فکر و نظر مابعد جدید عالمی منظر نامے سے منسلک ہیں، اس لیے بقول ان کے یہ کہنا جائز ہے کہ اردو ادب مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہو چکا ہے۔ اس ساری بحث میں

اصل وجۂ تنازع وہ نکات اور خیالات ہیں جنہیں آخر الذکر گروہ مابعد جدیدیت کی صورت حال کا عکس قرار دیتا ہے اور اول الذکر کی نظر میں ان میں کوئی نئی بات نہیں، یہ سب جدیدیت میں پہلے سے موجود ہیں۔

پروفیسر نارنگ نے مابعد جدیدیت کی وضاحت یوں کی ہے:

> "اس بارے میں پہلی بنیادی بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی ایک نظریے کا نہیں بلکہ کئی نظریوں یا ذہنی رویوں کا نام ہے اور ان سب کی تہ میں بنیادی بات تخلیق کی آزادی اور معنی پر بٹھائے گئے پہرے (اندرونی و بیرونی) کو رد کرنا ہے۔ یہ نئے ذہنی رویے، نئی ثقافتی اور تاریخی صورت حال سے بھی پیدا ہوئے ہیں اور نئے فلسفیانہ قضایا پر بھی مبنی ہیں گویا مابعد جدیدیت ایک نئی صورت حال بھی ہے۔" (۶)

تخلیق کی آزادی اور معنی پر بٹھائے گئے پہرے کو رد کرنا کیا واقعی مابعد جدیدیت سے مخصوص ہے؟ اور کیا ہر نظریہ یا ذہنی رویہ اپنے زمانے کی ثقافتی صورت حال کا زائیدہ نہیں ہوتا۔ غور کریں تو یہ تعریف الجھا دینے والی ہے..... آگے چل کر مزید وضاحت فرماتے ہیں۔

> "مزید واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی بنیاد جس ادبی تھیوری پر ہے وہ ساختیات اور پس ساختیات سے ہوتی ہوئی آئی ہے۔ نسوانیت کی تحریک، نئی تاریخیت اور رد تشکیل کے فلسفے میں بھی اسی کا حصہ ہیں۔ قطع نظر دوسرے امور سے ان فلسفوں کا سب سے بڑا اثر یہ ہوا کہ ادب کی نوعیت اور ماہیت پر از سر نو غور و خوض کا ایک نیا دور شروع ہوا ہے جس میں زبان کی مرکزی اہمیت اور یہ کہ زبان کے ذریعے معنی کیسے قائم ہوتے ہیں اور ادب بطور ادب کیسے متشکل ہوتا ہے یا ادب کی جمالیاتی تشکیل کیسے ہوتی ہے، ان سب مسائل پر غور و خوض کا دروازہ کھل گیا۔" (۷)

قطع نظر اس سے کہ پروفیسر نارنگ نے ساختیات اور پس ساختیات دونوں کو مابعد جدیدیت میں شامل کیا ہے (حالانکہ ساختیات اپنے فکری خصائص کی وجہ سے ہائی

موڈرنزم کی علمبردار ہے) وہ زبان کی مرکزی اہمیت کو مابعد جدیدیت کا خاصہ قرار دے کر بھی ایک بنیادی مغالطے کا شکار ہوئے ہیں کیونکہ زبان کی مرکزی اہمیت تو تمام ادبی نظریات میں ہمیشہ سے رہی ہے، روسی فارملزم، نئی تنقید، اسلوبیات، ساختیات سب نے اپنے اپنے بنیادی مقدمات کی رو سے زبان کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اپنی معروف کتاب "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" لکھتے وقت انہیں مابعد جدیدیت کی اصطلاح اور تھیوری کی اہمیت اور مقبولیت کا غالباً پوری طرح احساس نہیں تھا۔ حالانکہ مغرب میں مابعد جدیدیت کا ذکر ستر کی دہائی سے ہی شروع ہو گیا تھا۔ مذکورہ کتاب میں مابعد جدیدیت کا ذکر آخری باب میں محض ضمناً آیا ہے:

> "پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعد جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورت حال سے ہے۔ تاہم ایسا نہیں ہے کہ مابعد جدیدیت کو تھیوری دینے یا نظریانے کی کوشش نہ کی گئی ہو .... لیکن غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کا بڑا حصہ وہی ہے جو پس ساختیات کا ہے۔ یعنی مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں۔" (٨)

فلسفیانہ

ان بیانات میں جو ابہام اور خود تردیدی ہے اس کی نشان دہی کی چنداں ضرورت نہیں.... ہندوستان میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے درمیان مناظرانہ بحث کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ آخر الذکر کے علمبردار اس کے فکری اوصاف کو ٹھیک طرح سے نشان زد نہیں کر پائے۔ ہندوستان میں دیوندر اسر مابعد جدیدیت کا کہیں بہتر فہم رکھتے ہیں۔ انہوں نے نہ صرف مابعد جدیدیت کو اس کے درست تناظر میں سمجھا ہے بلکہ اس کے سوالات کو ادب کے بالعموم اور اردو ادب کے بالخصوص پس منظر میں زیر بحث لائے ہیں، مابعد جدیدی کلچرل صورت حال ادب کی ادبیت پر جس طرح حملہ آور ہوئی ہے، دیوندر اسر نے اس کا بھی دفاع کیا ہے۔

پاکستان میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے صحیح معنوں میں علمی، سنجیدہ اور

نتیجہ خیز بحث وزیر آغا نے کی ہے۔ انہوں نے مابعد جدیدیت کے بنیادی اوصاف اور صورت حال کو نہ صرف تاریخی تناظر میں اور مغرب کی مخصوص کلچرل اور علمی فلسفیانہ روایت کے تحت لیا ہے بلکہ اس کی تھیوری سے پیدا ہونے والے سوالات کا خالصتاً علمی سطح اور مشرقی طرز فکر کی روشنی میں تجزیہ بھی پیش کیا ہے۔ نیز اردو ادب کی حالیہ صورت حال اور مغرب کی مابعد جدید فضا کے ضمن میں بنیادی امور کو موضوع بحث بنایا ہے۔ وزیر آغا کے خیال میں جدیدیت وکٹورین تصورات و روایات اور Cogito (جس کا مرکزی نکتہ "میں" ہے) کے تصور کے رد عمل میں منظر عام پر آئی۔ انسان دوستی، عقلیت اور خود مختاریت جدیدیت کے اہم ترین عناصر تھے۔ جدیدیت کے مختلف النوع عناصر کے عقب میں ایک لازمی منطقی ربط اور فلسفیانہ نظم کار فرما تھا۔ جدیدیت سے اختلاف میں پہل ساختیات نے کی جب اس نے ایک طرف مصنف کی موت کا اعلان کیا اور دوسری طرف متن کی خود مختاریت کے مسئلے کو مختلف تناظر اور سطح پر پرکھا۔ گویا نئی تنقید سے انحراف کیا۔ ساختیات نے متن کی تشریح و تعبیر کے بجائے اس تہ نشین نظام (شعریات) کی کارکردگی کی جان کاری کو اہمیت دی جو معانی کی افزائش کا ذمہ دار ہے۔ چونکہ شعریات معاشرتی کوڈز اور کنونشنز سے مرتب ہوتی ہے اس لیے متن کا تعلق معاشرے اور ثقافت سے قائم ہو گیا۔ وزیر آغا اسے ہائی موڈرنزم کا عہد قرار دیتے ہیں۔ (٩)

وزیر آغا نے ساٹھ کی دہائی کو بیسویں صدی کی مغربی فکر میں بنیادی تبدیلیوں کا آغاز قرار دیا ہے۔ وہ مغرب کی محض ادبی فکر کا احاطہ نہیں کرتے بلکہ طبعی اور سماجی سائنسوں کے تناظر کو بھی نگاہ میں رکھ کر ایک مجموعی تناظر مرتب کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں ساٹھ کی دہائی میں جینیاتی کوڈز کی تہ میں ایک ایسے سٹرکچر کو دریافت کیا گیا، جو زندگی کی بے شمار صورتوں کا حامل تھا۔ ساختیات نے اسی زمانے میں شعریات پر توجہ کی جو معانی کی مختلف اور متعدد صورتوں کو پیدا کرنے والا سٹرکچر ہے۔ وزیر آغا نے اسی دہائی کی مختلف سیاسی، سماجی تحریکوں کا حوالہ بھی دیا ہے، جو ایک ایسے معاشرتی ساختیے کی تشکیل پر

منتج ہو رہی تھیں، جو ہمہ وقت متغیر اور متحرک تھا، جس کی کوئی ایک قطعی شکل نہیں تھی۔ وزیر آغا کا مؤقف ہے کہ یہ زمانہ اپنے فکری خدوخال کے لحاظ سے ہائی موڈرنزم کے عروج اور مابعد جدیدیت کے آغاز کا زمانہ ہے۔

مابعد جدیدیت کا آغاز

گوپی چند نارنگ کا مؤقف ہے کہ اردو ادب مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہو چکا ہے۔ جب کہ شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے کہ ادبا کی موجودہ نسل کی تخلیقی سرگرمیاں اپنے رنگ ڈھنگ کے لحاظ سے جدیدیت کی علمبردار ہیں۔ دونوں نقطہ ہائے نظر انتہاپسندانہ ہیں۔ یہ درست ہے کہ آٹھویں دہائی میں سامنے آنے والی نسل کی لکھتیں جدیدیت سے کسی حد تک انحراف کا منظر پیش کرتی ہیں۔ نیز جدیدیت سے وابستہ ادبا ترقی پسندوں کے مقابلے میں اپنا فکری و فنی امتیاز قائم رکھنے میں کوشاں نظر آتے ہیں۔ مگر آج کی نئی نسل کو کسی ایسی جدوجہد سے واسطہ نہیں ہے۔ تاہم وہ اب جدیدیت کو بھی اپنا مد مقابل قرار نہیں دے رہی۔ سچ تو یہ ہے کہ گزشتہ دو دہائیوں کے اردو ادب کے جملہ نمایاں اور مستور رجحانات کو ابھی پوری طرح گرفت میں نہیں لیا گیا۔ اسی لیے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے حوالے سے ہندوستان میں ہونے والے تنقیدی مباحث نے الجھن، وسوسوں کو بھی جنم دیا ہے اور ادبا کی گروہی لڑائیوں کو بھی۔ اردو میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے وزیر آغا کا نقطۂ نظر معتدل، صائب اور خیال انگیز ہے:

> ”جہاں تک اردو ادب کا تعلق ہے اس میں ابھی زیادہ تر جدیدیت اور ہائی موڈرنزم کے اثرات ہی پھیلے ہیں۔ گو مابعد جدیدیت کے اثرات بھی کسی حد تک در آئے ہیں۔ تاہم چونکہ مابعد جدیدیت مغرب کی سائیکی کی پیداوار ہے اور جو مشرق کی سائیکی سے الگ اور جدا مزاج رکھتی ہے، لہٰذا میرا خیال ہے کہ اردو میں مابعد جدیدیت کے اس خاص مزاج کے فروغ پانے کے امکانات بہت کم ہیں، جو مغرب میں عام ہوا ہے۔“ (۱۰)

یہ نکتہ نہایت اہم ہے کہ مابعد جدیدیت مغرب کی سائیکی کی زائیدہ ہے۔ جو مشرق کی سائیکی سے الگ اور جدا مزاج کی حامل ہے۔ ڈاکٹر فہیم اعظمی نے بھی اسی بات پر

خاص زور دیا ہے۔ واضح رہے کہ پاکستان میں ڈاکٹر وزیر آغا کے بعد ڈاکٹر فہیم اعظمی نے ساختیات اور مابعد جدید تنقیدی تھیوری کے تعارف و تجزیے اور ترویج کے سلسلے میں سب سے زیادہ خدمات انجام دی ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر محمد علی صدیقی، ریاض صدیقی، ضمیر علی بدایونی، قمر جمیل اور احمد سہیل کے نام بھی قابل ذکر ہیں۔ فہیم اعظمی مابعد جدیدیت کے تعقلات کو ان کے مخصوص مغربی پس منظر میں زیر بحث لاتے ہیں مگر کسی لمحے اپنے مشرقی طرز فکر کے اختصاص کو فراموش نہیں کرتے۔ ان کے مؤقف میں داخلی سطح پر اعتدال و توازن ہے اور جہت کے اعتبار سے ان کا نقطۂ نظر امتزاجی ہے۔

مابعد جدیدیت کے حوالے سے ڈاکٹر فہیم اعظمی رقمطراز ہیں:

> ”ہم بالکل اپنے معاشرے اور اپنی ثقافت سے الگ ہو کر اس منظر نامے کا حصہ نہیں بن سکتے جسے ہم مابعد جدیدیت کا نام دیتے ہیں۔“ (۱۱)

مشرق کی سائیکی میں چونکہ قدروں کی بقاء انسان دوستی کا تصور، موجود کو ماورا سے منسلک کرنے کا رویہ شامل ہے اور یہ سب علم کے منظم حصول کے تصور سے بھی وابستہ ہے، اس لیے مابعد جدیدیت کے جملہ فکری عناصر، مشرق کی فکری و ثقافتی تاریخ و روایت کا حصہ نہیں بن سکتے۔ لہٰذا جو لوگ موجودہ اردو ادب کے جملہ رجحانات کو مابعد جدیدیت کے تابع سمجھتے ہیں وہ نہ صرف دور کی کوڑی لائے ہیں بلکہ فکری افق کو گدلا کرنے کے مرتکب بھی ہوئے ہیں تاہم اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ مابعد جدیدیت کو سرے سے ہی رد کر دیا جائے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ہم نہ صرف عالمی فکری تنقیدی مین سٹریم سے خود کو وابستہ رکھیں نیز اس عالمی فکر سے مکالمے کی صورت پیدا کریں بلکہ خود اپنی ارض مشرق کی ادبی فکر کو بھی (ایک بار پھر سے) تخلیق کریں اور عالمی فکری منظر نامے میں حوالہ بنیں۔

حواشی:

(1) Oxford Companion to Eng Lit. Oxford press1985 P 658

(2) Contemprary Criticism Edited by: V.S Seturaman. S.G

Wasamir for Macmillan India P3

(3)a-the sense___ what is actually said

b-feeling___ the writer's emotional attitude towards it

c-tone___the writer's attitude towards his readerd-intention___the writer's purpose. the effort he is aiming at.

(4) Dictionary of Literary Terms & Theories. Edited by J.A. Cuddon. P.452

(5) Men of ideas by: Bryan Mangee. Oxford University press 1988 P. 60

سہ ماہی

(6) نیا ورق۔ شمارہ نمبر ۳۔ اپریل تا جون ۹۷ء ص ۳۲

(۷) ایضاً ص ۳۳

(۸) ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ (ڈاکٹر نارنگ) ص ۵۲۴

(9) Symphony of Existence, Wazir Agha P. 51-52

(10) "اوراق" (مضمون: اردو اکادمی کا سہ روزہ سیمینار از وزیر آغا)۔ شمارہ نمبر ۸، ۷ جولائی، اگست ۹۷ء ص ۱۹

11۔ "صریر"۔ کراچی

اردو تنقید کے پچاس سال

تقسیم ہند صغیر کی تاریخ کا محض ایک سیاسی واقعہ نہیں بلکہ اپنے عوامل اور اثرات کی رو سے یہ ایک تہذیبی عمل تھا۔ اس تہذیبی عمل کے دو اہم پہلو تھے، داخلی اور خارجی۔ داخلی پہلو اجتماعی خود شناسی سے مرتب ہوا تھا جبکہ خارجی پہلو اس شناخت کو پیکر محسوس میں ڈھالنے سے عبارت تھا۔ جیسا کہ ہر تہذیبی عمل کا وتیرہ ہے، یہ دونوں پہلو بھی ایک دوسرے کے "پہلو بہ پہلو" اور Complementary تھے۔ اس وقت خطے کے بہترین دماغ اپنے تلے، تاریخی اور تہذیبی وجود کی جستجو میں منہمک تھے اور عمل پسند لوگ اس تہذیبی وجود کے حصول کے لئے سامراجی طاقتوں سے نبرد آزما تھے۔

غور کریں تو یہی دو عناصر .... تہذیبی وجود کی شناخت اور مقتدا استحصالی قوتوں کے خلا جدوجہد ...... تقسیم کی ساری فکری اور جذباتی فضا کے تشکیلی اجزاء ہیں اور اس دور کی جملہ ذہنی، تخلیقی کاوشوں میں، درجے کے فرق کے ساتھ موجود ہیں اور گذشتہ نصف صدی کی اردو کی تنقیدی صورت حال کم یا زیادہ انہی سے اثر پذیر ہوئی ہے۔

۷۴ء میں اردو ادب میں دو اہم تحریکیں اور ان سے پیدا دو تنقیدی نظریے پہلو بہ پہلو موجود تھے۔ ایک ترقی پسند تحریک (اور ترقی پسند تنقیدی نظریہ) اور دوسری حلقہ ارباب ذوق کی تحریک (اور اس کا جمالیاتی، نفسیاتی، تجزباتی نظریہ) یوں تو حلقہ ارباب ذوق کا اس عہد کے سیاسی و معاشرتی جزر و مد سے براہ راست نہ کوئی انسلاک تھا نہ مقصد۔ بلکہ حلقہ کے لوگ تو سرے سے ادب کے مقصدی اور افادی ہونے کے بھی انکاری تھے۔ وہ

ادب کو خالص جمالیاتی حظ کی چیز گردانتے تھے، جسے آزادانہ معرض تجزیہ میں لا کر بڑھایا جاسکتا تھا مگر ذرا گہری نظر سے دیکھیں تو اس تحریک کا نہایت مخفی سطح کا تعلق اس زمانے کی مجموعی معاشرتی اور تہذیبی فضا سے بہر حال تھا۔ مسلمانوں کے لئے اپنے جداگانہ تشخص کا مسئلہ محض سیاسی اور وقتی نوعیت کا ہرگز نہ تھا، بلکہ اس نے مسلمانوں کو اندر سے پوری طرح بیدار کر دیا تھا اور وہ لمحہ حاضر کی نوک سے عہد گذشتہ کی تہذیبی اقدار اور ثقافتی میراث کو کریدنے لگے تھے۔ حلقہ ارباب ذوق کی تنقیدی جہت بھی دراصل ادب پارے میں مضمر ثقافتی نقوش کی تلاش سے مرتب ہوئی تھی۔ نیز ۴۷ء کے آس پاس کی فکری فضا میں روحانیت کا عنصر بھی شامل تھا جس نے یہاں کے باسیوں کو مادی مفادات اور دنیوی لذات سے استغنا بخشا تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ حلقہ ارباب ذوق کے بیشتر ارکان بقول ڈاکٹر انور سدید مادی آسائشوں، دنیاوی راحتوں اور طلب شہرت کی طرف بہت کم راغب ہوئے اور زندگی کے کسی نہ کسی موڑ پر ان کا رخ روحانیت کی طرف ضرور ہو گیا۔ اس سلسلے میں میراجی، یوسف ظفر، مختار صدیقی، مولانا صلاح الدین احمد، محمد حسن عسکری اور ممتاز مفتی کے نام بطور مثال پیش کئے جاسکتے ہیں۔ (☆۱) کہنے کا مقصد یہ نہیں کہ حلقہ ارباب ذوق اپنے عہد کی تحریک کا ہو بہو عکس تھا۔ مقصود یہ ہے کہ حلقے کی تنقید چونکہ کسی فرد واحد کے انفرادی ذوق نظر کا ثمر نہیں، بلکہ خود حلقے کی تشکیل میں اجتماعیت کا عنصر شامل تھا، نیز اس کے زیر اثر جو تنقیدی نقطہ نظر پروان چڑھا وہ معاشرے کے مختلف طبقوں سے تعلق رکھنے والے صاحبان نظر کے مکالمے اور بحث و نظر کا نتیجہ تھا۔ اس لئے یہ کہنا بے جا نہیں کہ حلقے کی تنقیدی اساس میں اس عہد کی کروٹیں موجود تھیں۔ ابتدا میں حلقے کے تنقیدی نظریے میں ہر اجتماعی و توعہ اور سیاسی یا قومی ہنگامے سے فی الفور متاثر ہو کر اپنا غیر مرتب اور ہنگامی رد عمل ظاہر کرنے کی عادت نہیں تھی، جیسا کہ ۵۸ء کے بعد حلقے نے سیاسی موضوعات کی ادب میں راست پیشکش پر زور دیا جس کا نتیجہ ۷۲ء میں حلقے کی ٹوٹ

پھوٹ کی صورت میں نکلا۔ تقسیم ہند اور اس کے نتیجے میں فسادات پر ترقی پسندوں نے تو فوری رد عمل ظاہر کیا تھا مگر حلقہ ارباب ذوق بقول ڈاکٹر انور سدید:

> ”واقعہ اور تخلیق میں زمانی بعد قائم رکھتا تھا اس لئے ان مسائل کا فوری رد عمل حلقے کے ادبا میں کم نظر آیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حلقہ اس طوفان کو اپنی آلی آنکھ سے دیکھ رہا تھا اور اس تخلیقی لمحے کا منتظر تھا جب یہ کرب تخلیق کے آنسو میں ڈھل جائے اور ایک ادبی شہ پارہ تخلیق ہو جائے۔“ (☆۲)

حلقہ نے بنیادی طور پر انسان کے اندر کو اہمیت دی اور ادب کو داخل کی وہ آواز گردانا جو ایک طرف تو اندر کے پر اسرار جہان کو مادی پیکر میں کچھ اس طور ڈھالتی ہے کہ خود ذریعہ اظہار (یعنی لفظ) کی بھی تقلیب ہو جاتی ہے دوسری طرف یہ آواز ذات انسانی میں مستور سارے ثقافتی سرمائے کی بھی امین بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حلقے کی تنقید نے سب سے پہلے تو ادب کی جمالیاتی اساس پر اس یقین کو مستحکم کیا جو ترقی پسند تنقید کے ہاتھوں غارت ہو چلا تھا، پھر ادب پارے کے تجزیاتی مطالعے میں علم نفسیات کے مکاشفات سے مدد حاصل کی۔ ابتدا میں حلقے نے فرائڈین نقطہ نظر سے ادب پارے کی گرہوں کو کھولنے میں مستعدی ظاہر کی، بگر چونکہ حلقے کی اس زمانے میں سرپرستی میراجی جیسے ادبا کر رہے تھے جن کا ذوق سماعت ”مشرق و مغرب کے نغموں“ سے تربیت یافتہ تھا اس لئے وہ اندر کی آواز کے اسرار کے محرم تھے، چنانچہ جلد ہی محسوس کر لیا گیا کہ فن پارے کے تجزیے میں فرائڈ سے زیادہ یونگ کہیں زیادہ کار آمد ہے۔ اس امر کے شواہد نہیں ملتے کہ میراجی نے یونگ اور نئی تنقید کے علمبردار ایلیٹ، رچرڈز وغیرہ کا مطالعہ کیا تھا۔ میراجی نے تو حلقے کی تنقید کو فطری ذوق سلیم اور خداداد بصیرت کی بنا پر اس جہت سے آشنا کیا، جو تخلیق کے اجزائے ترکیبی میں اسطوری تخیل کی کار فرمائی، ثقافتی پس منظر اور ابہام کو ایک مثبت قدر (☆۳) ماننے کے سہ گانہ عمل سے مرتب ہوئی تھی اور اسی جہت کو ڈاکٹر محمد اجمل

،انور سدید، سلیم اختر، سہیل احمد خان (☆۴) اور متعدد دوسرے لوگوں نے حلقہ کے تنقیدی نظریے کی اساس کے طور پر قبول کیا، جو بیک وقت یونگین انداز نظر اور نئی تنقید سے روشناس تھے۔

عملی تنقید کے علاوہ حلقے نے مختلف ادبی اور تہذیبی موضوعات پر مقالات پیش کر کے ان پر بحث مباحثہ کی روش کو بھی فروغ دیا۔ اس طرح ادب کو زندگی کے گہرے مسائل پر غور و خوض کا میلان عطا کیا، نیز ادبی علمی تصورات کی تفہیم میں آسانیاں پیدا کیں حلقہ ارباب ذوق کی ایک اور اہم عطایہ بھی ہے کہ اس نے مجلسی تنقید کے ذریعے تخلیق کار اور قاری میں براہ راست رشتے کو استوار کیا۔

حلقہ ارباب ذوق کا تنقیدی نظریہ نامیاتی انداز میں پروان چڑھا تھا، جبکہ ترقی پسند تحریک ایک واضح تنقیدی نظریے کے تحت وجود میں آئی تھی۔ یہ نظریہ ہر چند مارکسزم کے اصولوں سے ماخوذ تھا، تاہم ترقی پسند تحریک کا تعلق اس عہد کی عمل پسند فضا سے جوڑنا بے محل نہیں۔ حلقہ ارباب ذوق کی تحریک ایک تہذیبی اساس کی حامل تھی تو ترقی پسند تحریک سیاسی و معاشرتی بنیاد رکھتی تھی۔

کہنے کہ مقصد یہ ہے کہ گذشتہ پچاس برس کی اردو تنقید کے اہم رجحانات مجموعی تہذیبی معاشرتی فضا کے بطن سے پیدا ہوئے ہیں، شاید اس لئے کہ تنقید اپنی آنکھیں بیک وقت اندر اور باہر کی طرف کھلی رکھتی ہے۔ باہر کا سماجی و ثقافتی تناظر، علمی و معاشرتی منظر نامہ بھی اس کی نظر زد میں رہتا ہے اور اندر کا گنجلک، پراسرار جہان بھی جو تخلیقی کاوشوں میں صورت پذیر ہوتا ہے اس کے آگے بڑھتا کھلتا چلا جاتا ہے۔ تنقید کا یہی بنیادی وظیفہ ہے جو اسے بالاخر امتزاج کی طرف لے جا رہا ہے، امتزاج کا تفصیلی ذکر تو خیر بعد میں آئے گا، پہلے ترقی پسند تنقید کی مبادیات کا ذکر ضروری ہے۔

سب جانتے ہیں کہ ترقی پسند تنقیدی نظریے کا سرچشمہ مارکسزم ہے۔ کارل مارکس (۱۸۸۳۔۱۸۱۸) اور فریڈرک اینگلز (۱۸۹۵۔۱۸۲۰) بنیادی طور پر اقتصادی سیاسی اور فلسفیانہ مسائل کے مفکر تھے اور انہوں نے سرمایہ دارانہ معیشت اور ذرائع پیداوار کی توجیہات پیش کی تھیں، وہ کلچر، ادب اور آرٹ کے ماہر ہرگز نہ تھے۔ (☆۵) گو انہوں نے ادب اور آرٹ سے متعلق بعض روایتی باتیں ضرور کہی تھیں جو ادب کی خود مختاریت سے متعلق تھیں مگر حیرت ہے کہ اس معاشی و سیاسی فلسفے کو ادب سے خلط ملط کیا گیا۔ تاہم اس امر کے اعتراف میں تامل نہیں ہونا چاہئے کہ مارکسزم میں چند فلسفیانہ مباحث ایسے ضرور تھے جن کی ادب و فن سے بالواسطہ نسبت قائم ہو سکتی تھی۔ اور اس نسبت کی اساس پر تنقیدی تصورات وضع کرنے کا امکان تلاش کیا جا سکتا تھا اور دنیا کے مختلف حصوں اس امکان کو بروئے کار لایا بھی گیا۔ ان مباحث میں انسانی تصورات و خیالات کا معاشرتی، طبقاتی تاریخی تناظر سے نسلاک اور آئیڈیالوجی وغیرہ خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ مگر ہمارے ہاں مارکسزم نے اپنے سیاسی مقاصد کے لئے ادب کو بطور خادم بروئے عمل لانے کی جسارت کی۔ چنانچہ نہ تو سیاسی مقاصد حاصل ہو سکے اور نہ ہی ادب اور تنقید کو مستقل نوعیت کی منفعت نصیب ہو سکی۔

اس ضمن میں سجاد ظہیر کا یہ بیان قابل توجہ ہے۔

”بغیر انسان دوستی، آزادی خواہی، جمہوریت پسندی کے ترقی پسند ادیب ہونا ممکن نہیں، اسی وجہ سے ہم علانیہ اور دانستہ طور پر ترقی پسند ادبی تحریک کا رشتہ ملک کی آزادی اور جمہوریت کی تحریکوں کے ساتھ جوڑنا چاہتے تھے۔“ (☆۶)

اس بیان کے بعد یہ واضح کرنے کی قطعی ضرورت نہیں کہ ترقی پسند تحریک مزاجاً ایک سیاسی تحریک تھی جس نے ادب کا چولا پہن لیا تھا اور یہ بھی کہ آزادی پسندی، جمہوریت دوستی اور انسان دوستی، یہ کوئی نئے نظریات نہیں ہیں جو ترقی پسند تحریک کا جارگن تھے۔ ہر سچا ادیب اپنے عمل تخلیق میں کسی نہ کسی رنگ میں ان کا ثبات کرتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ جب اس تحریک کا آغاز ہوا تو بیشتر سینئر ادبا نے ترقی پسند نوجوانوں کے ان عزائم سے اتفاق کیا تھا اور ان کے تحریری منشور پر برضا و رغبت دستخط کر دیئے تھے۔ دراصل ترقی پسندوں نے تحریک کی ابتدا میں ادب کے حقیقی اور فلسفیانہ سوالات نہیں چھیڑے تھے، جن سے فوری اختلاف کیا جاتا۔ یوں بھی ہر ادیب کی تخلیقی شخصیت کے ہمراہ سماجی شخصیت بھی ہوتی ہے جو نہ صرف سماجی تحریکوں اور معاشرتی جزر و مد کے سلسلے میں حساس ہوتی بلکہ اپنا ردعمل بھی مرتب صورت میں لازماً ظاہر کرتی ہے، چونکہ یہ ردعمل معاشرتی نشانیات یا سادہ لفظوں میں سماجی ضمیر کا آئینہ دار ہوتا ہے، اس لئے ردعمل میں لازماً اجتماعی بقا و استحکام کی آرزو اور کوشش موجود ہوتی ہے۔ ترقی پسندوں کا سماجی شخصیت کے اس ردعمل کو یکجا کرنا دراصل سماج کی منتشر قوتوں کو ایک نکتے پر مرتکز کر کے انقلاب کو ممکن بنانا تھا۔ یہاں تک اس نظریے میں کوئی عیب نہ تھا، مگر جب ادیب کی تخلیقی شخصیت کو بھی خواہش انقلاب میں جھونکنے کی کوشش ہوئی تو ادب کو اس سے نقصان پہنچا۔

ادیب کی تخلیقی شخصیت اور ادب کے جمالیاتی منصب سے روگردانی۔۔۔۔ بہت دنوں تک ترقی پسندوں کے جذباتی نعروں میں دبی رہی کیوں کہ چالیس کی دہائی کی فضا میں ملک کی آزادی کے حوالے سے اجتماعی عمل پسندی کا راج تھا۔ جب پوری قوم احساس قومیت کی پوری شدت کے ساتھ واحد نصب العین کے حصول میں کوشاں ہو تو قوم اور معاشرے کے بہت سے نسبتاً خود مختار شعبے اپنی خود مختاریت کو بھول کر نصب العین کی جنگ میں شریک ہو جاتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک میں بھی ادبا کا جوق در جوق شریک ہونا مذکورہ وجوہ سے تھا مگر جب پاکستان اور بھارت آزاد ہو گئے۔ اور یہ آزادی پسندوں کے منشور کے تحت نہ تھی۔ تو اُنہوں نے صبح آزادی کو شب گزیدہ اور اجالے کو داغ داغ کہہ ڈالا۔ آزادی کے صرف دو برس بعد ترقی پسند تحریک کے چہرے سے ادب کا نقاب ہٹ گیا

اور اصل سیاسی چہرہ سامنے آ گیا۔ نومبر ۴۹ء میں لاہور میں ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس ہوئی۔ تو اس میں جو منشور پیش کیا گیا وہ بقول شہزاد منظر اتنا زیادہ سیاسی اور انتہا پسندانہ تھا کہ اس میں اور کمیونسٹ پارٹی کے منشور میں فرق کرنا مشکل ہو گیا۔(۷) جن ادبا نے اس منشور سے اختلاف کیا انہیں نہ صرف انجمن سے خارج کر دیا گیا بلکہ ترقی پسند رسائل میں ان کی تحریروں کا بائیکاٹ بھی کیا گیا۔ اب ایک نظر مارکسی تنقیدی نظریے کے بنیادی اجزاء پر ڈالتے ہیں۔

✓ مارکسی تنقیدی نظریہ مواد اور ہیئت کی دوئی پر استوار ہے۔ ساری اہمیت مواد یا خیال یا آئیڈیالوجی کو حاصل ہے، ہیئت صرف اس آئیڈیالوجی کی ترسیل کرتی ہے۔ گویا اس نظریے میں ادب کے اس تخلیقی عمل سے بے اعتنائی برتی گئی ہے، جو مواد اور ہیئت یا خیال اور لفظ کے افتراق کو تحلیل کر کے اور ایک ”کل“ تشکیل دے کر جمالیاتی تسکین کے امکانات پیدا کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ادب کا مطالعہ مارکس کے تصور تاریخ...... جس میں طبقاتی جدوجہد بنیادی ہے...... کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔ یوں مطالعہ ادب کو تاریخی تناظر مہیا کیا جاتا ہے۔

مارکسزم میں تاریخی شعور یقیناً ایک جاندار شے ہے، جو گذرے وقتوں کے معاشی نظام، طبقاتی امتیازات اور ذرائع پیداوار میں رشتے دریافت کرتا ہے اور اس ضمن میں ایک قطعی خارجی اور معروضی زاویہ نظر بروئے کار لاتا ہے۔ انسانی تصورات اور خیالات کے نظام کو مادی، خارجی حالات کا عکس گردانتا ہے۔ بالفاظ دیگر اس نظریے کی رو سے انسان کا داخل آزاد اور خود مختار نہیں بلکہ اس کی صورت گری اردگرد کے مادی حالات کرتے ہیں اسی لئے اس نظریے میں انسان کی مذہبی، روحانی اور تخلیقی واردات کی پراسراریت اور خود مختاریت کو مسترد کیا گیا۔ انسانی تصورات، نظریات اور عقائد کے نظام کو طبقاتی کشمکش سے منسلک کیا گیا۔ مذہب اور ادب بھی طبقاتی سوچ کے زائیدہ اور

طبقاتی مفاد کے آئینہ دار متصور ہوئے۔ چنانچہ ترقی پسندوں کے منشور میں یہ بات لکھ دی گئی کہ جب ادیب مزدوروں اور پسے ہوئے عوام سے قریبی ربط رکھے گا تو تبھی اس کی سوچ اور عمل تخلیق میں ان کے مفادات کا محافظ رکھا جا سکے گا۔ منطقی طور پر خواہ یہ بات درست ہو ترقی پسندوں کا کردار اس کے الٹ رہا ہے ترقی پسندوں کے قول و عمل میں تضاد سے بھی یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انسان کا داخل سو فیصد اس کے خارج کا عکس نہیں۔

اس میں شک نہیں کہ انسانی تاریخ میں طاقتور طبقے کمزور عوام کا استحصال کرتے چلے آئے ہیں۔ اور استحصال کے لئے انہوں نے طاقت، قانون، عقائد، توہمات وغیرہ کو بھی بطور آلہ کار استعمال کیا ہے۔ مگر یہ تھیوری کہ انسان کا داخل اس کے خارج کا پرتو ہے، انسانی ذہن اور فطرت کے حوالے سے انتہائی سطحی سوچ کی مظہر ہے۔ اس تھیوری پر ڈارون کے نظریہء ارتقا کا خاصا گہرا اثر انظر آتا ہے۔ جس کے مطابق ہر جاندار وجود خارجی دباؤ کے تحت اپنی اندر تبدیلی لاتا ہے تاکہ خود کو بیرونی ماحول سے ہم آہنگ کر سکے۔ گویا اصل محرک باہر کے مادی خالات ہیں۔ ڈارون کے اس خیال پر سب سے بڑا اعتراض تو ارتقا کے نظریہ تقلیب کی صورت میں ہوا ہے، جس کی رو سے کسی جاندار میں غیر معمولی یا ارتقائی تبدیلی بغیر کسی بیرونی دباؤ یا محرک کے، اندر کی کسی پراسرار تحریک کے نتیجے میں رونما ہوتی ہے۔ چنانچہ پھر یہ باور کیا جانے لگا کہ بالخصوص انسانی ذہن خارجی دنیا کے معالات و مسائل کے حصار میں محبوس ہونے کے بجائے اس حصار کو عبور کر جاتا ہے اب تو یہ کھلم کھلا کہا جانے لگا ہے کہ انسانی ذہن انسان کی حیاتیاتی و سماجی ضرورتوں سے کہیں بڑی شے ہے۔ مارکیسوں سے یہیں ایک بنیادی غلطی ہوئی۔ یہ نہیں کہ اس وقت انسانی ذہن اور خارجی حالات کے باہمی رشتے پر لوگ غور نہیں کر رہے تھے عین اسی زمانے میں جب مارکسی تنقیدی تھیوری پر کام ہو رہا تھا۔ تو فرائیڈ اور یونگ انسانی ذہن اور شخصیت سے متعلق اپنے چونکا دینے والے خیالات پیش کر رہے تھے۔ فرائیڈ اور یونگ دونوں نے انسان کے اندر کے براعظم کی سیاحت میں یہ بنیادی نکتہ دریافت کیا تھا کہ انسان کی اپنے ماحول سے غیر ہم آہنگی کا اِصل سبب "اندر" کی ناآسودہ خواہشیں ہیں ہر چند فرائیڈ نے زیادہ تر جنس اور جبلت کے جبر سے "اندر" کو عبارت قرار دیا تھا مگر یونگ انسان کے داخل میں ایک ماورائیت کی طرف واضح اشارہ کر رہا تھا اور انسانی شخصیت کو زمان و مکاں کی حدبندیوں سے آزاد کر کے ایک آفاقی شخصیت کا تصور پیش کر رہا تھا مگر ہمارے ہاں مارکسی نقادوں نے ایک طرف داخلیت پسند فلسفوں کو رجعت پسند کہہ کر مسترد کر دیا تھا دوسرا وہ عمل کی مصنوعی لگن میں اس درجہ سے "غرق" تھے کہ وہ ایک خالص علمی نظر پیدا کرنے سے قاصر تھے۔ انہوں نے دراصل مارکسی تنقید کے نظریے کو اس درجہ خود کفیل سمجھنا شروع کر دیا تھا کہ وہ دیگر انسانی علوم سے ربط و ضبط قائم کرنے سے قاصر رہے۔ اردو کے مارکسی نقادوں سے یہ ایک اور بڑی غلطی ہوئی تھی حالانکہ دنیا کے دیگر حصوں امریکہ و یورپ میں مارکسی فلسفے کی دیگر علوم کی تازہ ترین علامتوں کی روشنی میں تعبیر و توضیح ہوتی رہتی ہے خصوصاً ساختیات و پس ساختیات کی فکر نے اس فلسفے کو نئے خطوط پر استوار کرنے کی راہ ہموار کی ہے۔

ہر چند مارکسزم کلچر اور آرٹ کا فلسفہ نہیں مگر اس نے ذہنی عمل میں آئیڈیالوجی اور تاریخی شعور کی جو نشاندہی کی اس سے ادب میں نئے نئے تصوارت قائم کرنا ممکن ہوئے۔ روس میں مارکسزم تو سوشلسٹ حقیقت نگاری تک محدود رہا۔ جس کا قطعی مطلب کمیونسٹ پارٹی اور ریاست سے ادیب کی غیر مشروط وفاداری تھا۔ ادیب کو سٹالن نے "روح کا انجینئر" تو قرار دیا مگر ایسا انجینئر جو سرکار کا ملازم تھا اردو میں بھی روس کے نقش قدم پر آنکھیں بند کر کے چلنے کی روش رہی اور باقی دنیا کی طرح مارکسزم کے فلسفے کے ادبی و تنقیدی مضمرات پر آزادانہ غور و فکر کا میلان پیدا نہ ہو سکا۔

برطانیہ، فرانس، جرمنی اور امریکہ نے اس فلسفے میں نئے ادبی تصوارت تشکیل دینے میں اہم رول ادا کیا۔ یوں یہ ایک جاندار تنقیدی نظریے کے طور پر سامنے آیا۔ اس کی جانداری دراصل بدلتے ہوئے فکری تناظر اور تنقیدی فلسفوں سے اس کی ہم آہنگی میں

مضمر ہے۔ ابتدا میں تو جارج لوکاس، کرسٹو فر کاڈویل وغیرہ نے مارکسزم کی سادہ تشریحات پیش کیں اور اسے جدیدیت مخالف فلسفہ قرار دیا۔ مگر بعد ازاں بر سخت، تھیوڈورا ڈورنو، لیکس بار خمئر، ہربرٹ مارکیوس وغیرہ نے اس میں نئی جہات کا اضافہ کیا۔ ایک نئی جہت یہ تھی کہ ادب حقیقت سے براہ راست تعلق نہیں رکھتا بلکہ یہ اس حقیقت سے ایک گونہ بعد رکھتا ہے جسے یہ بیان کرنا چاہتا تھا۔ یوں ان حضرات نے جدیدیت اور مارکسی تنقید کے باہمی تخالف کو کم کرنے کی کوشش کی۔

تاہم مابعد جدید مارکسی تنقید میں اہم نام آلتھیوسے، ماشرے اور ٹیری ایگلٹن کے ہیں۔ ان صاحبان فکر نے اس فلسفے کو اپنی تازہ تشریحات سے نئی زندگی عطا کی ہے۔ اول الذکر دونوں فرانسیسی ہیں۔ جبکہ ٹیری ایگلٹن برطانیہ سے تعلق رکھتا ہے۔

آلتھیوسے کا کہنا ہے کہ ایک سماجی تشکیل میں کئی سطحیں یعنی Levels ہوتے ہیں، جو مجموعی وحدت کے حامل نہیں ہوتے ہیں بلکہ قدرے خود مختار ہوتے ہیں، تو ادب بھی ایک سماجی تشکیل کا نسبتاً خود مختار شعبہ ہے۔ مارکسزم میں تو سماجی کل کے اجزاء کو معاشی نظام سے براہ راست متعلق قرار دیا گیا تھا۔ مگر آلتھیوسے کی نظر میں سماجی تشکیل کا کوئی بھی شعبہ معاشی صورت حال سے وابستہ ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ گویا صنوبر باغ میں آزاد بھی ہے اور پابہ گل بھی!

ماشیرے جو آلتھیوسے کا شاگرد بھی ہے، اسی خیال کو آگے بڑھاتا ہے اس کے نزدیک ایک ادبی متن اپنی ہیئت اور افسانویت کی وجہ سے آئیڈلوجی سے ایک بعد پیدا کرتا ہے نیز یہ بعد اس ''ان کہی'' یا Silence سے بھی پیدا ہوتا ہے جو متن کی ''کہی'' کے اندر موجود ہوتی ہے۔ یہ ''ان کہی'' دوہرا کردار رکھتی ہے۔ نہ صرف آئیڈیالوجی کو مخفی رکھتی ہے بلکہ نظریاتی تضاد کو ننگا بھی کرتی ہے۔ نیز متن کی ''ان کہی''، متن کے لاشعور میں دبی ہوئی چیز ہے...... یوں متن کے اندر خود متن اور اس کے نظریاتی مواد کے مابین ایک کشمکش ہوتی ہے۔ ماشیرے کے خیال میں مارکسی نقاد کا منصب یہ ہے کہ وہ اس کی ان کہی کو زبان

دے اور متن کے لاشعوری مواد کو منظر عام پر لائے۔ ان کہی اور متن کے لاشعور سے ماشیرے ذیلی متن Sub -Text کے تصور تک بھی پہنچتا ہے۔

ٹیری ایگلٹن نے آلتھیوسے اور ماشیرے کے نظریات کو مزید ترقی دی ہے اور کہا ہے کہ اصل مسئلہ آئیڈیالوجی اور ادب کے درمیان رشتے کی دریافت ہے۔ اس کی نظر میں متن حقیقت کا عکاس نہیں بلکہ آئیڈیالوجی کو متاثر کرتا ہے کہ وہ حقیقت کا تاثر پیدا کرے۔ وہ آئیڈیالوجی سے محض سیاسی یا مارکسی آئیڈیالوجی مرد انہیں لیتا بلکہ وہ تمام سسٹم آئیڈیالوجی کے تحت آتے ہیں جو کسی شخص کے تجربے کی تصویر پیش کرتے یا نمائندگی کرتے ہیں، وہ متن سے باہر اور متن کی آئیڈیالوجی کا تجزیہ بھی کرتا ہے۔

امریکی مارکسی مفکر فریڈرک جیمس نے بھی ساختیات شاخت شکنی، آر کی ٹاپئل تنقید اور لاکان کے نظریات سے روشنی حاصل کر کے مارکسزم کی نئی اور فکر انگیز توضیحات پیش کی ہیں۔ ماشیرے کی طرح وہ بھی ذیلی متن پر توجہ مرکوز کرتا ہے بالخصوص اس ذیلی متن پر جو تاریخی اور نظریاتی طور پر مخفی ''ان کہی'' کو تشکیل دیتا ہے۔

ان معروضات کا مقصد یہ ہے کہ ہر تھیوری دوسرے علوم کی روشنی میں اپنا مسلسل جائزہ لیتی رہتی ہے اور اپنے بنیادی موقف کو از سر نو ترتیب دیتی رہتی ہے۔ گویا ہر زندہ نظریہ اصلاً اقزاج پسند ہوتا ہے 'نیز یہاں یہ کہنا بھی مقصود ہے کہ اردو کے مارکسی نقادوں نے خود کو مارکسزم کی انتہائی سادہ تشریح تک محدود رکھا اور فکری و علمی سطح پر بنجر پن کا مظاہرہ کیا۔ بعض ہمدرد قسم کے نقاد ترقی پسند تنقید کی خارجیت، معروضیت، تاریخی شعور، جدلیاتی مادیت کی اساس پر اسے اردو تنقید کے لئے اہم نظریہ قرار دیتے ہیں جس نے اردو تنقید کی افقی جہت کو روشن کیا۔ اردو تنقید کی رومانیت، داخلیت وغیرہ کا رد پیش کیا۔ چونکہ ترقی پسند تحریک ہماری ادبی تاریخ کا حصہ ہے اس لئے ہم لاشعوری طور پر اس میں کوئی نہ کوئی افادیت تلاش کر لیتے ہیں۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ ایک نیم ادبی سیاسی تحریک تھی اس میں ادبا کی کثیر تعداد کا شامل ہونا در اصل اس عہد کی اجتماعی عمل

پسند فضا کے زیر اثر تھا، چنانچہ جب یہ فضا بدلی تو بہت سے ادبا الگ ہو گئے یا انہیں اختلاف رائے ظاہر کرنے کے جرم میں انجمن ترقی پسند مصنفین سے نکال دیا گیا۔ اس تحریک نے اردو کو نہ تو کوئی بڑا تخلیق کار دیا اور نہ کوئی مفکر نقاد!

ترقی پسند تحریک عملاً ۱۹۵۶ء میں ختم ہو گئی تھی۔ ۱۹۵۶ء میں کل ہند اردو کانفرنس میں سجاد ظہیر اور عبدالعلیم نے خیال ظاہر کیا کہ: (☆۸)

> "بدلتے ہوئے حالات میں انجمن کی ضرورت باقی نہیں رہی اور اب ایک ایسے ادارے کی ضرورت ہے، جس میں ہر مکتب فکر کے ادیب شاعر جمع ہوں۔"

ترقی پسند تحریک کے بنیاد گذاروں (☆۹) کا یہ اعلان انقلابی ہے۔ گویا انہوں نے بالآخر یہ اعتراف کر لیا کہ انجمن اور تحریک (جو ایک کٹر قسم کے منشور کو سینے سے لگاتی ہیں) ادب کی تخلیق اور تجزیہ و تحسین میں لازمی کشادہ نظری کو بروئے کار لانے میں حائل ہوتی ہیں۔ چنانچہ غیر ضروری ہیں۔ مگر اس میں ایک ان کہی یہ بھی ہے کہ ترقی پسند تحریک دراصل اپنے سیاسی مقاصد کے حصول میں بری طرح ناکام رہی ہے۔ نیز انہیں یہ احساس بھی ہو گیا کہ انجمن کا مزید قائم رہنا ادبی نقطہ نظر سے غیر مفید ہو گا۔ لہٰذا وہ اپنے سیاسی کاز سے دستبردار ہو کر ایک ایسے ادبی ادارے کی ضرورت محسوس کرنے لگے جو ہر نوع کے ادبا کے لئے چشم براہ ہو (گویا انہوں نے پہلے مخالف نقطہ کے نظر کی ادبا کا بائیکاٹ کر کے غلطی کی تھی)

اس ضمن میں ممتاز حسین نے کھل کر اپنی کوتاہیوں کا اعتراف کیا ہے۔

> "ہم نے ادب کی سماجیت کے مقابلے میں جمالیاتی قدروں کو کم اہمیت دی"
> (☆۱۰)

جیسا کہ شروع میں کہا گیا کہ تقسیم ہند ایک تہذیبی عمل تھا۔ اس لئے کثیر الجہات تھا۔ اردو تنقید میں ۱۹۴۷ء میں رونما ہونے والے اس تہذیبی واقعہ نے کئی سوالات پیدا کئے۔ یہ سوالات زیادہ تر پاکستان میں اٹھائے گئے، مگر ان کی بازگشت کئی سال بعد بھارت

میں بانداز دیگر سنی گئی۔ ہندوؤں کے لئے بھارت محض اپنے وطن کی بازیافت تھی جبکہ مسلمانوں کے لئے پاکستان ایک تخیل، ایک نظریہ اور ایک خواب تھا، جس میں انہوں نے نئی زندگی کا آغاز کرنا تھا۔ اس نظریے کو اصل قوت دین اسلام کے ملت واحد کے تصور سے ملی تھی اور یہ تصور اسلامی عقائد کے چودہ سو برس کی تاریخ اسلام و مسلمانان سے بھی مربوط تھا۔ ہر چند اس تاریخ میں برصغیر کے ان مسلمانوں کا بھی حصہ تھا، جنہوں نے پاکستان کا مطالبہ کیا تھا مگر پاکستان قیام برصغیر میں مسلمانوں کی ہزار سالہ تاریخ کا محض تسلسل نہ تھا بلکہ یہ ایک نئے جنم کا مترادف بھی تھا۔ اس لئے نومولود وطن کے حسب نسب (تاریخ و ثقافت) سے متعلق سوالات کا پیدا ہونا فطری امر تھا۔

یہ بات اردو تنقید کے حق میں جاتی ہے کہ اس نے پاکستان کی تہذیبی بنیادوں کی تلاش کا بیڑا اٹھا کر نہ صرف اپنے دامن کو ارض وطن کی خوشبو سے عطر بیز کیا بلکہ تہذیب اور کلچر کے نظریاتی مباحث سے خود کو متعلق کر کے اپنی افقی جہت کو وسیع بھی کیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جڑوں کی تلاش کے ضمن میں حلقہ ارباب ذوق ترقی پسند تحریک، جدیدت پسند اور دوسرے ہر قبیل کے نقادوں نے اپنا زور فکر آزمایا۔ پاکستانی تشخص اور اس کی تہذیبی تاریخ کے تسلسل کو مرتب کرنے کے سلسلے میں سب سے پہلا قدم محمد حسن عسکری نے اٹھایا۔ پہلا قدم سے مراد یہ کہ پاکستانی اسلامی ادب کا تصور پیش کیا۔ ان کے پاکستانی اسلامی ادب کے تصور پس پشت "نظریہ پاکستان" کا پرتو صاف نظر آتا ہے۔ جس کا مرکزی نکتہ اسلامیان ہند کا ایک الگ قوم ہونا اور ایک الگ تاریخ و تہذیب کا وارث ہونا ہے۔ لہٰذا ان کے خیال میں اہل پاکستان کا ادب بھی منفرد تشخص کا ہونا چاہیے یہاں ان کے پاکستانی اسلامی ادب کے تصور سے مفصل گفتگو ممکن نہیں صرف اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ انہوں نے اپنی عہد کے اجتماعی طرز احساس کی بالائی سطحوں کو مس کرنے میں کامیابی حاصل کی، جس کی بنیاد پر آگے پاکستانی کلچر کے سوال نے اپنی عمارت کھڑی کی۔

یہاں حسن عسکری کی تنقید نگاری سے متعلق چند باتیں بےمحل نہ ہوں گی۔ حسن

عسکری کو بعض حضرات اردو تنقید میں ایک جدا مکتب فکر کا نام دیتے ہیں غالبًا اس لئے کہ انہوں نے حلقہ ارباب ذوق اور ترقی پسند تحریک سے الگ اپنی شناخت قائم کی۔ وگرنہ ان کی تنقیدات میں فکر و نظر کا منضبط نظام نہیں ملتا، جو ایک مکتب فکر کہلانے کے لئے بنیادی شرط ہے۔ بلاشبہ ان کے ہاں ایک متجسس ذہن تھا، انہوں نے مغرب بالخصوص فرانسیسی ادب اور اردو ادب کی روایت کا بھی گہرا مطالعہ کیا تھا۔ نیز اپنے عہد کی تہذیبی فضا کی چند مخفی پرتوں کا شعور بھی حاصل کیا اور اس ضمن میں سوالات بھی اٹھائے، مگر ان کی فکر میں استقلال اور قرار کی سخت کمی تھی۔ وہ قارئین کو سوچنے پر مائل تو ضرور کرتے تھے اور ایک ہنگامہ خیزی کی فضا بھی بناتے تھے مگر وہ اپنے ہی سوالات کے واضح، مدلل اور مفصل جوابات نہ دے پاتے تھے، غالبًا انہیں ادبی فضا میں ارتعاش پیدا کرنے میں زیادہ مزہ آتا تھا۔

انہوں نے ترقی پسندوں کی مخالفت میں ایڑی چوٹی کا زور لگایا، مگر حیرت کی بات ہے کہ ایسا انہوں نے صرف ”داخلیت“ اور ”جمالیات“ کی بنیاد پر کیا جن سے ترقی پسند تنقید پہلو تہی کرتی تھی، بقول شہزاد منظر:

> ”عسکری صاحب نے زندگی کے کسی بھی مرحلے پر مارکس ازم کا بالاستعیاب مطالعہ نہیں کیا۔ بلکہ اس دور میں بھی نہیں جب ۱۹۴۴ء سے قبل وہ اپنے تئیں سوشلسٹ کہا کرتے تھے۔“ (☆۱۱)

عسکری صاحب میں ایک بڑا نقاد بننے کے اوصاف یقینًا تھے مگر انہوں نے مربوط مطالعہ، منظم غور و فکر کی مدد سے اپنے تنقیدی نظام کی نامیاتی نشو و نما نہ کی، بقول حامدی کشمیری:

> ”حسن عسکری اس حقیقت کو فراموش کرتے ہیں کہ ان کا ”چند باتیں دیکھ کر، چند کتابیں پڑھ کر“ ان کے اندر پیدا ہونے والا شخصی در عمل اگر علمی جامعیت اور استدلال نظم و ضبط میں ڈھلنے سے قاصر ہے تو وہ تنقیدی اعتبار کا درجہ حاصل نہیں کر سکتا۔ ان کی ایسی تحریریں علم و خبر سے مملو ہونے اور ذاتی در عمل کی چاشنی کے باوجود ان کے تنقیدی ذہن کی کارکردگی کو مشکوک بناتی ہیں۔ ان تحریروں میں علمی متانت اور وقار اور ذہنی ہمہ گیریت کے بجائے اخبار کے ادبی کالم کی سی سطحی منطقیت، میں بات سے بات کرنے کی ہوشیاری، بذلہ سنجی، فقرہ تراشی اور طنز و استہزا کا انداز کار فرما ہے۔“ (☆۱۲)

حسن عسکری کے اسی اسلوب تنقید کو ان کے شاگردوں، سلیم احمد، شمیم احمد، مظفر علی سید وغیرہ نے آگے بڑھایا۔ اب آگے بڑھنے سے قبل سجاد باقر رضوی کے ان لفاظ کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

> ”۱۹۴۷ء کے بعد کی اردو تنقید کا کوئی مفہوم صرف اس امر کے پیش نظر متعین ہو سکتا ہے کہ اس میں قومی طرز احساس اور اس طرز احساس کے پیش نظر تخلیقی ضرورتوں کو کس طرح اجاگر کیا گیا ہے۔“ (☆۱۳)

اردو تنقید میں قومی طرز احساس کی تشکیل اور تہذیبی جڑوں کی تلاش کے رجحان نے تین نمایاں صورتیں اختیار کیں۔ ایک تو وہی جس کا پہلے ذکر ہو چکا ہے یعنی پاکستان میں تخلیق ہونے والے ادب کو اپنی باس، رنگ کے اعتبار سے ”پاکستانی“ ہونا چاہیے۔ یہ ایک معصوم آدرش تھا، جو اہل وطن کے دلوں میں جداگانہ قومیت کے احساس نے پیدا کیا تھا۔ اس کے لئے سب سے پہلے آواز محمد حسن عسکری نے اٹھائی۔ تاہم حسن عسکری کی تنقیدی بصیرت اتنی ضرور تھی کہ وہ تخلیقی عمل کو خواہش، آدرش یا نظریے کے تابع قرار دینے کی غلطی نہ کرتی تھی۔

تہذیبی شناخت کے عمل نے دوسری صورت یہ اختیار کی کہ ماضی کے کلاسیکی ادب کی معنویت کو نئے عہد کے تناظر میں پیش کرنے کا رجحان پیدا ہوا۔ اس رجحان کی تہہ میں اصل خواہش یہ کارفرما تھی کہ سیاسی حالات کی ابتری نے جس تہذیبی تسلسل میں جگہ جگہ رخنے ڈال دیئے تھے۔ انہیں پر کر کے تہذیبی طیف کو سارے رنگوں سمیت بحال کر دیا جائے۔ تاہم ماضی کے ادب عالیہ کی صرف تعبیر نو ہی نہیں کی گئی بلکہ یونگ کے اجتماعی لاشعور کے نظریے کے حوالے سے ان ثقافتی نقوش کو دریافت کرنے کی کوشش بھی ہوئی جن کی معنویت زمانی فاصلوں کی گرد میں ”بے نشان“ نہیں ہوتی بلکہ نئی زندگی

اور نئے قومی و تہذیبی طرز احساس کے تناظر میں نئے انداز میں اجاگر ہوتی ہے۔ اردو تنقید میں یہ ایک اہم تبدیلی تھی۔ قیام پاکستان سے قبل اردو کا نفسیاتی دبستان زیادہ فرائیڈ اور اڈلر کو اپنا راہنما بناتا تھا۔ خصوصاً فرائڈ کے زیر اثر فن پارے کے مطالعے میں شخصی تجربے نیز ذاتی ناآسودہ خواہشات کی قلب ماہیت کے عمل کو جاننے پر توجہ دی گئی تھی مگر اب اجتماعی لاشعور قابل توجہ ٹھہرا، جس نے تہذیبی شناخت کی ترتیب تدوین میں از حد مدد کی۔ (☆۱۴) یہ رجحان اس بات کی نشاندہی بھی کرتا ہے کہ مادی و سیاسی ہنگامہ آرائیوں کی تہ میں تخلیق و تہذیب کا عمل اپنی خاص رفتار سے جاری رہتا ہے۔

شناخت کے عمل نے تیسری شکل یہ اختیار کی کہ پاکستانی کلچر کو جاننے اور منضبط کرنے کی رو چل پڑی۔ پاکستانی کلچر کے مسئلہ نے علمائے ادب کے سامنے تین طرح کے سوالات لا کھڑے کئے۔

پہلا یہ کہ پاکستانی کلچر کہاں سے شروع ہوتا ہے؟ کلچر کی جامع و مانع تعریف کی عدم موجودگی میں بھی ہمارے مفکرین اس بات سے تو آگاہ تھے ہی کہ کلچر صدیوں کے عمل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس لئے پاکستان کا "منفرد کلچر" یقیناً ماضی میں اپنی جڑیں پیوست کئے ہوئے ہے۔ اب دوسرا سوال یہ کہ تھا کس زمانے سے پاکستانی کلچر کا آغاز متصور کیا جائے۔ کیا ۷۱۲ء یعنی محمد بن قاسم کی فتوحات سے؟ یا موہنجو دڑو ہڑپہ سے، جو دونوں پاکستان میں ہیں۔ تقسیم کے عمل میں چونکہ نظریہ اسلام نے اہم رول ادا کیا تھا، لہٰذا یہ سمجھا جانے لگا کہ پاکستان کا کلچر دراصل اسلامی کلچر ہے جو ہند میں اسلام کی آمد سے ہی شروع ہو گیا تھا۔ مگر ان کے سامنے عرب، ایران، ترکی، سپین کے مسلمانوں کے کلچر کا فرق رکھا گیا نیز خود ہندوستان کے مختلف علاقوں میں کلچر کی مختلف سطحوں کا اختلاف سامنے آیا تو انہیں کوئی جواب بن نہیں پڑا۔ لامحالہ ایک تیسرے سوال نے سر اٹھایا۔ وہ یہ کہ کیا کلچر کی بنیاد میں دینی عقائد کے علاوہ بھی کوئی عنصر ہے؟

فیض احمد فیض نے لکھا:

> "ہم اپنی تہذیب کا نقطہ آغاز جو بھی ٹھہرائیں ایک بات طے ہے اور وہ یہ کہ تہذیب کا مولد و مسکن اسی سرزمین پر ہے اور ہونا چاہئے ورنہ ہم اسے قومی و پاکستانی نہ کہہ سکیں گے۔" (☆۱۵)

اس بات میں سجاد باقر رضوی نے یہ اضافہ کیا کہ تہذیب دراصل پدری اور مادی اصولوں کے انضمام کا ثمر ہے۔ پدری اصول سے وہ فلسفہ حیات اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے عقائد و اقدار کا نظام مراد لیتے ہیں اور مادری اصولوں کا مطلب ان کے نزدیک سرزمین ہے۔ پاکستانی کلچر سے متعلق فیض، ڈاکٹر عبداللہ، انتظار حسین، سجاد باقر رضوی، ممتاز حسین، ڈاکٹر وزیر آغا، جمیل جالبی اور ڈاکٹر انور سدید نے فکر انگیز بحثیں کیں۔ یہ تمام مباحث تین نکتوں کے گرد ہوئے۔ یعنی کلچر کی اساس زمین ہے۔ کلچر کی بنیاد دین یا فلسفہ حیات ہے۔ اور کلچر ان دونوں کے انضمام اور امتزاج سے متشکل ہوتا ہے۔ یہاں ان تمام کی تفاصیل پیش کرنے کی گنجائش نہیں، تاہم کلچر اور پاکستانی کلچر چونکہ اردو تنقید کا زرخیز اور خیال افروز موضوع رہا ہے اس لئے اس کی بنیادی باتوں پر روشنی ڈالنا بھی ضروری ہے اس موضوع پر خالص علمی اور نتیجہ خیز بحث ڈاکٹر وزیر آغا نے کی، اس لئے ان کے خیالات کا الگ ذکر کرنا ضروری اور مناسب ہے۔

وزیر آغا کے نزدیک حقیقت (اپنے وسیع ترین مفہوم میں) ایک آئس برگ کی طرح ہے، جس کا معمولی سا حصہ تو سطح سمندر پر ہوتا ہے مگر بہت بڑا حصہ زیر سمندر مخفی ہوتا ہے۔

کلچر اور پاکستانی کلچر کے سلسلے میں ان کا یہی منفرد انداز ابھرا ہے۔ اس سوال پر گفتگو کرنے والے اکثر ناقدین ایک تو کلچر کا حقیقی مفہوم نہ رکھتے تھے اور نہ خود کو اس جذباتیت سے آزاد کرا سکے تھے جو علمی زوایہ نظر کے لئے از بس ضروری تھا۔ وزیر آغا کا ذہن شروع سے ہی کلچر کے سلسلے میں واضح رہا ہے اور انہوں نے کلچر، زبان اور ادب کی باہمی رشتے کا بھی تعین کیا۔ اس لئے جب انہوں نے پاکستانی کلچر پر بات کی تو ان کے نتائج

سے اختلاف مشکل تھا۔

پہلے کہا جا چکا ہے کہ تہذیبی جڑوں کی تلاش نے ایک رخ یہ اختیار کیا کہ ماضی کے ادب کا تجزیہ و توضیح اور تعین قدر کا رجحان پیدا ہوا۔ وزیر آغا نے اس رجحان کو براہ راست کلچر سے متعلق کیا۔ یوں دونوں رجحانات کو یکجا کر کے ایک تاریخی کارنامہ انجام دیا۔ یوں وزیر آغا نے اپنے عصر کی نبض پر ہاتھ رکھ کے ان تمام نقوش کو مرتب کر لیا جو ہماری تاریخ کا حصہ تو تھے مگر ہمیں جن کی نہایت مبہم آگہی تھی اس پر پروفیسر کرار حسین کا یہ اعتراض :

> ”مٹی ہوئی تہذیب (ہڑپہ، موہن جو دڑو کی تہذیب) سے اپنا رشتہ جوڑنا بیکار اور بے معنی ہے۔ ہمارا ماضی وہی ہے جہاں ہمارے تاریخی مقصد کا تسلسل جاتا ہے۔“ (☆۱۶)

اس لحاظ سے بے جا ہے کہ تاریخی شعور فقط روزمرے کا حافظہ نہیں۔ روزمرہ تو انسان کو میکانکی رویوں میں کس کر سامنے کی سچائیوں پر بھی حیرت زدہ ہونے سے محروم کر دیتا ہے۔ اس لئے تخلیق کاروں اور مفکرین کو ہر زمانے میں تاریخی شعور کو از سر نو مرتب کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو حالی اور اقبال کو مسلمانوں کا ماضی یاد دلانے کی کیا ضرورت تھی ؟

وزیر آغا نے ”اردو شاعری کا مزاج“ میں یہ تھیسس قائم کیا۔

> ”کسی زبان کی شاعری کا مطالعہ اس بات کا متقاضی ہے کہ پہلے اس تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کا جائزہ لیا جائے، جس میں زبان اور اس کی شاعری نے جنم لیا۔“ (☆۱۷)

وزیر آغا جب اردو زبان اور شاعری کا تہذیبی و ثقافتی پس منظر مرتب کرنے لگے تو انہیں بہت پیچھے دور تک جانا پڑا اور برصغیر ہندوستان کی تاریخ کے اس زمانے کو بھی منصۂ شہود پر لانا پڑا جو روزمرہ یادداشت سے تو محو ہو چکا تھا مگر جس کے تہذیبی و ثقافتی آثار زمانہ حال کی تخلیقی کاوشوں میں ظاہر تھے۔ اس عمل میں انہوں نے تہذیب و ثقافت کے

بنیادی اصول کو بھی دریافت کر لیا اور وہ یہ تھا :

> ”یہ پس منظر (تہذیبی و ثقافتی) دو مختلف سطحوں کے امتزاج سے متشکل ہوتا ہے۔ اس کی پہلی سطح دھرتی کی تاریخ کا ایک آئینہ ہے یعنی یہ سطح دھرتی کی اصل باشندوں اور باہر سے آنے والے قبائل کی باہمی آویزش سے اپنے لئے خاص رنگ مستعار لیتی ہے دوسری سطح داخلی اور تہذیبی تصادم کو اجاگر کرتی ہے۔ (یہی پس منظر) اس کی زبان اور شاعری پر اپنے گہرے اثرات مرتسم کرتا ہے۔“ (☆۱۸)

اس اصول کی روشنی میں وزیر آغا نے گیت، غزل اور نظم کا مزاج دریافت اور متعین کیا ہے گویا ایک طرف تو انہوں نے ان تینوں اصناف کی عملی تنقید کا ایک نیا اسلوب متعارف کروایا اور دوسری طرف کلچر اور ادب کے رشتے کو ایک وسیع علمی تناظر میں سمجھانے کی کوشش کی۔ نیز پہلی بار انہوں نے برصغیر کے کلچر کے اوصاف وضاحت سے پیش کئے۔ اس اعتبار سے ”اردو شاعری کا مزاج“ تقسیم کے بعد پیدا ہونے والے ادبی اور تہذیبی سوالات کو یکجا کر کے انہیں مستند علمی و تاریخی حوالوں سے حل کرتی نظر آتی ہے۔

کلچر بقول وزیر آغا (☆۱۹) ایک تخلیقی ابال ہے اور اس کا وجود خلاق شخصیتوں کی مساعی کا مرہون منت ہے۔ لیکن جب یہ ”تخلیقی ابال“ معاشرے کے رگ و پے میں سرایت کر چکنے کے بعد قدرتی طور پر رقیق ہو جاتا ہے تو تہذیب کہلاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کلچر نئی قدروں کے اظہار کی ایک صورت ہے جبکہ ان قدروں کو عوام کی سطح پر قبول کرنے کا عمل تہذیب کا عمل ہے۔ کلچر اور تہذیب دراصل انسانی ارتقا کی دو سطحیں ہیں، ایک تخلیقی اور دوسری تقلیدی۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا وزیر آغا نے کلچر کو خالص علمی اور عصری ہر دو سطحوں پر دیکھا۔ نہ علمی دریافتوں میں تازہ انکشاف کا سلسلہ رکتا ہے اور نہ ہی عصر کا تغیر پسند مزاج بدلتا ہے۔ وزیر آغا نے تازہ نظریات کی روشنی میں اس موضوع پر غور کیا ہے تو ان کے بنیادی موقف میں مزید گہرائی پیدا ہوئی ہے ”اردو شاعری کا مزاج“ میں تو برصغیر کے کلچر

اور اس کی اکائیوں کے رشتے کو پیش کیا گیا۔ آگے چل کر انہوں نے انسانی کلچر کو سمجھا ہے اور دھرتی کے کلچر سے اس کا تعلق دریافت کیا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب وہ اردو میں ساختیات و پس ساختیات کو متعارف کروا رہے تھے۔

ان کی نظر میں انسانی کلچر دراصل ایک ساختیہ یا سٹرکچر ہے جس کے اوصاف انسانی دماغ کے ساختیاتی اوصاف کی منقلب صورت ہیں۔ انسانی دماغ کا خصوصی وصف یہ ہے کہ وہ شے کی حقیقت جاننے کے لئے پہلے اسے دولخت کرتا ہے، پھر دو حصوں کے درمیانی خلاء کو پر کر کے ان کی یکتائی کو بحال کر دیتا ہے۔ انسانی کلچر بھی پہلے فطرت یعنی Nature سے خود کو منقطع کرتا ہے، پھر اسے دوبارہ فطرت سے ہم آہنگ کر لیتا ہے۔ وزیر آغا نے اس کی مثال یہ دی ہے کہ قدیم زمانے کے انسان نے جب آگ کی مدد سے خوراک کو خستہ اور نرم بنانے کا آغاز کیا تو دراصل یہ فطرت کے طریق کار کے متوازی ایک الگ نظام کار تھا، مگر پھر انسان نے آگ کی پرستش شروع کی تو اس کا مطلب یہ تھا کہ اس نے آگ کو اس کے افادی اور کاروباری پہلوؤں سے الگ کر کے اس کی مقصود بالذات حیثیت کو تسلیم کر لیا۔ یوں اس نے خود کو فطرت سے ہم آہنگ کر لیا۔ (☆۲۰)

مگر یہ تو انسانی کلچر کی بات ہوئی۔ سوال یہ ہے کہ ملکی یا قومی کلچر کیا ہے؟ وزیر آغا کے خیال میں انسانی کلچر کا ملکی کلچر سے وہی رشتہ ہے جو انسانی کلچر کا دماغ کے ساختیے سے ہے، گویا دماغ کی کارگردگی کے آئینے میں ہی کلچر کے مسئلے کی بہتر تفہیم ممکن ہے کہ کلچر سمیت تمام انسانی کارگذریاں دماغ کی کارفرمائی کا نتیجہ ہیں۔ جہاں انسانی کلچر (انسان / فطرت) کی دوئی پر استوار ہے وہاں ملکی کلچر (لوکل / مہاجر) کی دوئی کو پیش کرتا ہے غور کریں تو یہ وہی بات ہے جو وزیر آغا نے ”اردو شاعری کا مزاج“ میں کہی تھی کہ کسی ملک کی ثقافت وہاں کے اصل باشندوں اور باہر کے قبائل کی باہمی آویزش کو پیش کرتی ہے، گویا ان کے بنیادی نقطہ نظر میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی۔

ان معروضات کو تفصیل سے اس لئے پیش کیا گیا کہ پاکستانی کلچر کے سلسلے میں بالعموم جس کنفیوژن کا ذکر کیا جاتا ہے وہ دور ہو سکے۔

ساٹھ کے عشرے میں اردو تنقید میں ایک اور لہر ابھری۔ یہ روایات اور تہذیبی جڑوں کی تلاش کے عمل کے متضاد تھی۔ اس نے اپنا پیچ مغرب میں فروغ پانے والے نئے لسانی نظریات سے مستعار لیا۔ اصلاً یہ جدیدیت کی تحریک کا ہی حصہ تھی۔ مختصرا اس کے ہم نواؤں نے شاعری کیلئے نئے لسانی سانچوں کو دریافت کرنے اور بروئے کار لانے کا نعرہ لگایا اور اس کے لئے پرانے اسالیب کے انہدام کو ضروری خیال کیا۔ ان کے نزدیک اب پرانے اسلوبیاتی ڈھانچے میں نئے تجربات کی ترسیل ممکن نہیں، اس لئے نئے تجربے کو خود اپنی نفسی افتاد کے موزوں لسانی سانچے اختیار کرنے کا موقع ملنا چاہئے، اس کے اہم علمبرداروں میں انیس ناگی، افتخار جالب، جیلانی کامران اور ظفر اقبال تھے۔ اس رجحان نے اردو شاعری کو مثبت طور پر تو متاثر کیا اور کلیشے سے آزادی کا قوی احساس پیدا کیا، مگر یہ تنقید کا اہم رجحان ثابت نہ ہو سکا کہ ایک تو اس نے عصری اور تہذیبی میلانات سے روگردانی کی، دوسرے اس کا موضوع زیادہ تر شاعری کے روایتی اسلوب کا انہدام تھا۔ اس رجحان کے نام لیواؤں کی تنقیدی اپروچ زیادہ گہری، وسیع اور دیرپا ثابت نہ ہوئی، ورنہ یہ حضرات ساختیاتی تنقید کی طرف رجوع کرتے، جس کی اصل بنیاد بھی سوشیور کے لسانی نظریات پہ تھی۔

اس مقام پر کلیم الدین احمد کا ذکر ناگزیر ہے۔ وہ اردو میں انتہاپسندانہ تنقید کا استعارہ ہیں۔ انہوں نے مغربی تصورات نقد کا اردو ادب پر بے دریغ اطلاق کیا اور اکثر گمراہ کن نتائج اخذ کئے۔ ہر چند وہ معروضیت، معقولیت اور استدلالیت سے کام لیتے ہیں جو انہوں نے مغرب سے سیکھی ہیں اور ادب کی جمالیاتی اساس کے بھی معترف ہیں مگر وہ نہ تو ادب کے تخلیقی عمل کا گہرا شعور رکھتے ہیں اور نہ ادب اور ثقافتی عوامل کی رمز پر غور کر کے ادب کی شعریات جاننے کی طرف مائل ہوتے ہیں۔ ان کی تنقیدات میں ایک خامی اور بھی تھی۔ وہ یہ کہ ادب پارے کی داخلی احساساتی اور تخیلی فضا کی خود مختاریت کو درخور

اعتناء نہ جانتے تھے، اس کے برعکس وہ اپنے مخصوص معیارات کی کسوٹی پر ہر فنکار اور صنف ادب کو پرکھنے کے ”غیر معقول“ رویے کے خوگر تھے۔ چنانچہ ان کی تنقید کا بیشتر حصہ اردو ادب کی روایت کو فرسودہ قرار دے کر مسترد کر ڈالنے سے عبارت ہے۔

اردو تنقید انیسویں صدی کے ربع آخر میں مغربی معیارات نقد سے متعارف اور متاثر ہونے لگی تھی۔ متاثر ہونے والے اکثر نقاد وہ تھے جو ادب کے سماجی عمل ہونے میں پختہ اعتقاد رکھتے تھے، اس لئے انہوں نے مغربی تنقید میں صرف وہی تصورات قابل اعتناء سمجھے جو ان کے ادبی موقف سے ہم آہنگ تھے۔ اس کا معمولی فائدہ تو یہ ہوا کہ اردو تنقید نئے خیالات کے ذائقے سے آشنا ہو کر اپنے مجس سے باہر آنے کے لئے پر تولنے لگی۔ مگر نقصان یہ ہوا کہ مغربی تصورات نقد کا کلی طور پر اور آزادانہ علمی مطالعہ نہ کیا گیا۔ یک رخے اور متعصبانہ مطالعے نے بے جانقالی، سطحی علمیت اور وقتی تاثریت جیسے رویوں کو فروغ دیا۔ حتی کہ ترقی پسند تنقید بھی اسی کا شکار ہو گئی۔ تاہم تقسیم کے دو عشروں بعد اردو تنقید میں ایک قابل ذکر رجحان ابھرا۔ یہ رجحان مغرب کے تنقیدی نظریات کا آزادانہ علمی مطالعہ کرنے، نیز اپنے ادب کی شعریات مرتب کر کے اس کا تجزیہ اور تحلیل کرنے سے عبارت تھا۔

یہاں پاکستان اور ہندوستان میں لکھی جانے والی تنقید کے ایک اہم فرق کی نشاندہی ضروری ہے۔ تقسیم کے بعد دو عشرے پاکستان میں اپنی روایات اور تہذیبی اساسیات کی دریافت اور تعین کی مساعی میں صرف ہوئے جبکہ ہندوستان میں اس عرصہ میں دو رجحانات متوازی طور پر موجود تھے۔ ایک تو روایتی مکتبی قسم کی تنقید نگاری کا رجحان تھا، جبکہ دوسرا اینٹی ترقی پسند تنقید کا رجحان تھا، جس نے اپنا چراغ فکر مغرب کی نئی، لسانی وہیتی تنقید سے جلا گیا تھا۔ یہ دونوں رجحانات پاکستان میں بھی موجود تھے، مگر جس نظم وضبط اور باقدگی سے ہندوستانی ادبا نے انہیں اپنا رکھا تھا، اس کی پاکستان میں کمی نظر آتی ہے۔ تاہم یہ امر پیش نظر رہے کہ تہذیبی اساس اور روایات کی تلاش کوئی ہنگامی سیاسی

سوال نہ تھا، جسے پاکستانی ادبا ہی موضوع بنا سکتے تھے، تلاش کا یہ عمل خود اپنی ذات اور اس کے انسلاکات کے شعور کی بازیافت تھا اور عصری حسیت کا درجہ اختیار کر گیا تھا۔ ذات کے انسلاکات دونوں ملکوں کے جغرافیے اور تاریخ میں جا بجا بکھرے پڑے تھے، چنانچہ مذکورہ سوال نے ہندوستانی ادبا کو بھی اپنی گرفت میں لیا، مگر بانداز دگر۔ وہ لوگ کلچر اور ملکی کلچر کو توزیر بحث نہ لا سکے، تاہم ادب اور کلچر کے رشتے نے ان کے ذہنوں میں تحرک ضرور پیدا کیا۔ اس ضمن میں پاکستانی ادباء نے آونت گارد کا رول ادا کیا۔

”اردو شاعری کا مزاج“ میں پہلی بار اردو شاعری کو تہذیبی و ثقافتی پس منظر میں رکھ کر سمجھنے کی روش وجود میں آئی تھی اور اردو تنقید ایک بالکل نئے موڑ سے آشنا ہوئی تھی۔ چنانچہ ایک تو برصغیر کے تہذیبی پس منظر پر نظری مباحث کا طویل سلسلہ شروع ہوا اور دوسرا عملی تنقید میں ثقافتی رشتوں کو منظر عام پر لانے کی رو چل پڑی۔ ہندوستان میں ادب کا مطالعہ تہذیبی اقدار اور ثقافتی حوالوں سے کرنے کے رجحان کے اہم علمبردار، شمس الرحمٰن فاروقی، پروفیسر گوپی چند نارنگ، حامدی کشمیری، خورشید الاسلام، خلیل الرحمٰن اعظمی اور دوسرے نقاد ہیں مگر یاد رہے ان میں سے بیشتر نقادوں کا ابتدائی تعارف ترقی پسند مخالف نئی لسانی ہیتی تنقید کے نام لیواؤں کے طور پر ہوا تھا، یہ تنقیدی نظریہ ادب پارے کو خود مختار خود کفیل اکائی سمجھ کر معرض تجزیہ میں لاتا ہے۔ گویا سوانحی اور سماجی حوالوں کو زائد یا غیر ضروری خیال کرتا ہے اور فن پارے کی داخلی تخئیلی فضا کو واحد کل جان کر معنی آفرینی کرتا ہے۔ پروفیسر حامدی کشمیری تو تا حال اسی نظریہ نقد کے موید ہیں مگر شمش الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارگ نے مابعد جدید تنقیدی نظریات کا بھی مطالعہ کیا ہے اور اپنے نتائج فکر پیش کئے ہیں۔ پہلے چند باتیں شمس الرحمٰن فاروقی کے تصورات نقد سے متعلق۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا سب سے اہم کام ”شعر شعور انگیز“ ہے اس میں انہوں نے اپنے نقطہ نظر کی بنیاد اس امر پر رکھی ہے۔

> "آپ اگر (یعنی ہند اسلامی) تہذیبی کے تمام پہلوؤں سے پوری طرح واقف نہ ہوں تو اردو فارسی غزل کا بڑا حصہ یا اس کے بنیادی پہلو آپ کی مکمل دسترس سے باہر رہیں گے۔" (☆۲۱)

شمس الرحمٰن فاروقی کے اس خیال میں "اردو شاعری کے مزاج" کے بنیادی خیال کی بازگشت صاف سنائی دے رہی ہے۔ مگر انہوں نے ایک اپنی راہ متعین کرنے کی بھی کوشش کی ہے، انہوں نے اردو غزل کے مطالعے میں بر صغیر کے تہذیبی پس منظر کو مرتب صورت میں سامنے نہیں رکھا۔ غالباً وہ مشرقی تہذیب سے صرف غزل کی شعریات مراد لیتے ہیں اور "شعریات" کی تعریف وہ یوں کرتے ہیں۔

> "یہ ان اصولوں کا نام ہے، جن کی روشنی میں ہم عام طور پر فیصلہ کرتے ہیں کہ کون سی چیز شعر ہے، کون سی چیز شعر نہیں اور پھر یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ کون سا شعر یا نظم اپنی طرح کی کن دوسری چیزوں سے بہتر ہے۔" (☆۲۲)
>
> "یہ ان اصولوں کا نام بھی ہے، جن کی روشنی میں کوئی تحریر با معنی ہوتی ہے۔" (☆۲۳)

شعریات کی اصطلاح ساختیاتی تنقید کی دین ہے۔ ساختیاتی تنقید ادب (متن) میں شعریات کو وہی مرتبہ دیتی ہے، جو لسانیات میں لانگ (Langue) کو حاصل ہے، جس کی بنیاد پر پارول یا گفتار وجود میں آتی اور با معنی بنتی ہے چنانچہ شعریات وہ "مخفی نظام" ہے، جو در حقیقت کسی متن کے معانی کی افزائش کا سسٹم ہے۔ ساختیات میں قدری فیصلوں کی گنجائش نہیں کہ کسی متن کے اچھے یا برے ہونے کا فیصلہ کوئی مطلق اور غیر مبدل فیصلہ نہیں ہوتا۔ یہ ہر شخص، ہر زمانے بلکہ ہر شخص کی مختلف وقتوں کی کیفیات کے تحت بدلتا رہتا ہے۔ لہٰذا فاروقی صاحب کا یہ کہنا کہ شعریات شاعری (اور ادب) میں بہتر اور کہتر کا فیصلہ بھی کرتی ہے، مغربی شعریات کے منافی ہے، تاہم اسے کوئی نقص قرار نہیں دیا جاسکتا۔ ایک مفکر کو کسی نظریے سے جتنا استفادے کا حق ہے ترمیم کا حق بھی ہونا چاہئے، گو یہ ترمیم من مانی نہیں، منطقی اصولوں کے مطابق ہونی ضروری ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اردو کی کلاسیکی غزل کی شعریات بھی دریافت کی ہے، دوسرے لفظوں مین ان زبانی اور تحریری اصولوں کو دریافت کیا ہے، جو کلاسیکی غزل کی روایت میں رگ جاں کی طرح موجود تھے۔ ان اصولوں کی روشنی میں انہوں نے میر اور غالب کی غزل کا مطالعہ بھی پیش کیا ہے۔

ان کے خیال میں ادب کی تفہیم کے معیار آفاقی کم اور مقامی زیادہ ہوتے ہیں اس لئے تجزیہ متن میں اولیت اس مقامی معیار نقد کو ملنی چاہئے۔ جس کی رو سے وہ متن وجود میں آتا اور با معنی ہوتا ہے' یہ زاویہ نظر مابعد جدیدیت کی عطا ہے جس نے مرکز کی نفی کی ہے۔ بقول دیوندر اسر:

> "مابعد جدیدیت مرکزی سیاسی اقتدار کے خلاف مقامیت پر زور دیتی ہے۔ جدیدیت مقامی تہذیبوں اور پاپولر کلچر سے اپنا رشتہ توڑ چکی ہے وہ تفریقات کے بجائے یکسانیت پر زور دیتی ہے۔ لہٰذا ان تمام عظیم اور آفاقی ساختیوں کو توڑنے کی ضرورت ہے، جنہیں جدیدیت نے مستحکم کیا ہے جدیدیت میں ......Re,design......Recreate......Remake کے الفاظ جبکہ مابعد جدیدیت میں De,centre......Deconstruct کے الفاظ مستعمل ہیں۔" (☆۲۴)

[illegible]

شمس الرحمٰن فاروقی نے مقامی معیاروں کے اطلاق سے غزل کا معنی خیز مطالعہ پیش کیا ہے مگر دو ایک باتوں کا ذکر ناگزیر ہے۔ ان کے خیال میں اردو غزل کی کلاسیکی شعریات میں اور جنیلٹی کا وہ تصور موجود نہیں، جو انیسویں صدی میں مغرب میں پھیلا تھا۔ یہاں غزل گو کا کمال اپنی ذاتی واردات اور داخلی تجربے کا اظہار نہ تھا بلکہ پہلے سے موجود "مضامین" کو کچھ اس ڈھنگ سے بیان کرنے میں تھا کہ مضمون کا نیا پہلو سامنے آجائے یا بیان کا طرز وہ ہو کہ ایک سے زائد معانی کی نمود ممکن ہو۔ مضمون ان کے نزدیک ایک جال کی طرح ہے، جس کا ہر حلقہ جال کے دوسرے حلقوں سے جڑا بھی ہوتا ہے اور اپنی جگہ منفرد بھی۔ نیز:

> "اشعار کے مضامین تہذیبی مفروضات و تصورات سے حاصل ہوتے ہیں۔"

> اگر تمام مضامین مل کر ایک مفروضہ لا محدود کائنات بناتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ نئے مضامین عموماً وجود میں نہیں آسکتے، کیونکہ جو مضامین وجود میں آسکتے تھے وہ آچکے ہیں۔" علاوہ بریں "شاعری دنیا کے بارے میں بیانات کا بیان ہے۔" (☆۲۵)

ان بیانات پر غور کریں تو فوراً معلوم ہو جاتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے مقامی معیار نقد کا سہارا لے کر ادب کے تخلیقی عمل سے پہلو تہی کی ہے۔ غالباً انہوں نے بارت کے قول "لکھت لکھی ہے لکھاری نہیں" سے مذکورہ خیالات اخذ کئے ہیں۔ جس کا اکثر لوگوں نے یہ مفہوم لیا ہے کہ ہر متن پہلے سے موجود متون سے لازماً منسلک ہوتا ہے، اس لئے نیا متن کسی ایسے تخلیقی تجربے کا اظہار نہیں جو اوریجنل ہو۔ اس میں شک نہیں کہ تمام متون کے درمیان ایک قدر مشترک ضرور ہوتی ہے، مگر وہ لانگ کی طرح اصل الاصول ہے۔ نیز کلاسیکی غزل میں مضمون آفرینی اور معنی آفرینی ایک قوی رجحان کے طور پر ضرور موجود رہے ہیں، مگر اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ کلاسیکی شعرا محض مضمون بند یا خیال بند شعرا تھے اور تخلیقی عمل ان کی نظر میں چنداں اہمیت نہ رکھتا تھا۔

پہلے عرض کیا جاچکا ہے کہ "اردو شاعری کا مزاج" ایک عہد آفریں کتاب ثابت ہوئی۔ صاحب کی فکر اس کتاب کے بنیادی تھیس سے مستنیر ہوتی محسوس ہوتی ہے مگر فاروقی صاحب نے اس پر توجہ نہیں دی کہ یہ کتاب اپنے ایک اور سوال مضمر رکھتی تھی۔

وہ یہ تھا کہ اگر شاعری تہذیب و ثقافت کے عوامل کو بروئے کار لاتی اور انہی کی روشنی میں خود کو بامعنی بناتی ہے تو آخر یہ بروئے کار لانے اور بامعنی بنانے کا عمل ہے کیا؟ فاروقی صاحب نے تو اسے دنیا کے بارے میں بیانات کا بیان کہہ کر اسے نہ صرف ایک بالکل سادہ عمل مان لیا بلکہ ادب کی تخلیق کو ایک دوسرے درجے کی نقالی کا مرتبہ تفویض کر دیا۔ مگر سب جانتے ہیں کہ ادب کی تخلیق بے حد پیچیدہ عمل ہے وزیر آغا نے اس سوال کے جواب کے لئے کتاب "تخلیق عمل" لکھی اور یوں اردو تنقید کے کارواں کو آگے کی سمت رواں رکھا۔

ترقی پسند تحریک کی ناکامی کے بعد یہ اعلان کہ ایک ایسے پلیٹ فارم کی ضرورت ہے جہاں ہر طبقہ کے لوگ اکٹھے ہو کر غور فکر کر سکیں ادب کو فقط ایک نظریے کی عینک سے نہیں کشادہ نظری سے سمجھنے کی روش کا غماز تھا اور یہ کشادہ نظری دراصل ادب کی نوعیت جاننے کی متمنی بھی تھی۔ دوسرا اردو تنقید ایک عرصے سے لسانیات، نفسیات، عمرانیات اور بشریات کے علوم سے استفادہ کر رہی تھی۔ ان میں سے نفسیات اور بشریات بالخصوص ادب کی اندرونی دنیا میں جھانک کر اندر کا حال پڑھنے لگے تھے اور لامحالہ یہ سوال سامنے آنے لگا تھا کہ یہ اندر کا جہان آخر صورت پذیر کیونکر ہوتا ہے؟ چنانچہ متعدد اردو رسائل میں اس عنوان کے تحت بحث و گفتگو ہوئی۔ تخلیقی عمل کو موضوع بحث بنا کر اردو تنقید نے ایک نیا موڑ لیا۔ وہ عرصے سے تہذیبی و ثقافتی عوامل کے مباحث میں دلچسپی لے رہی تھی، ہر چند ان مباحث نے تہذیبی و قومی طرز احساس کی تشکیل میں از حد مدد کی اور ادب کے تجزیہ و تفہیم میں ایک قطعی نئی جہت پیدا کی مگر اب اردو تنقید کو آگے بڑھ کر ان سوالات پر بھی توجہ کرنے کی ضرورت تھی جو تہذیبی جڑوں کی تلاش کے عمل نے پیدا کئے تھے۔ جبھی اردو تنقید راہ ارتقا پر گامزن رہ سکتی تھی۔ وزیر آغا نے تخلیقی عمل کی کارکردگی کو تاریخ، اساطیر، حیاتیات اور فنون لطیفہ کے منطقوں میں جاننے کی کاوش کی۔ یوں گویا انہوں نے اردو تنقید میں ایک نیا سنگ میل نصب کیا۔ پہلے ادب کو تہذیبی و ثقافتی پس منظر مہیا کیا اور اب ادب کے عمل تخلیق کو دیگر علوم کا تناظر مہیا کر دیا۔ انہوں نے بشریات، تاریخ، نفسیات، حیاتیات وغیرہ سے تو استدلال کو روا جانا مگر ایک نئی تھیوری بھی وضع کی۔ (☆۲۶)

یہ تھیوری تخلیقی عمل کی گرہوں کو تو کھولتی ہی ہے ساتھ اس نے اردو تنقید میں تین نئی جہات کا اضافہ بھی کیا۔ پہلی یہ کہ ترقی پسند تنقید نے تخلیقی ادب میں صرف

''فعال عناصر''اور ان میں بھی قومی اور معاشرتی سطح کے عناصر کو اہم سمجھا۔ مگر تخلیقی عمل کی مندرجہ بالا تھیوری نے ان فعال عناصر کا دائرہ وسیع کر کے اسے شخصی، قومی اور بین الاقوامی زندگی سے مرتب ہونے والے مجموعی تناظر تک پھیلا دیا۔ حلقہ ارباب ذوق کی تنقید، فراق و عسکری نیز ڈاکٹر محمد اجمل، سجاد باقر رضوی وغیرہ نے اگرچہ انسان کے داخلی مسائل کے منفعل عناصر کو اہمیت دی اور اندر کے اشارتی یا علاماتی نظام کی فن پارے میں کار فرمائی ملاحظہ کرنے کی کاوش کی مگر خارج کے وسیع تر تناظر اور اندر کے اعماق کے انضمام باہم کو اس تھیوری میں پہلی مرتبہ توجہ ملی۔ یوں اردو تنقید خارج اور داخل کے حوالے سے جس دوئی اور تنگ نظری کو فروغ دے رہی تھی، اسے ایک ایسی وحدت میں بدل دیا گیا، جس میں افقی سطح پر تنوع اور عمودی سطح پر گہرائی ہے۔ بالواسطہ یہ تھیوری فنکار کو وہ منصب بخشتی ہے جو بیک وقت اندر اور باہر کی دنیاؤں کو ایک ناقابل تقسیم نکتے پر مرتکز کرنے کا اہل ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تخلیقی عمل فنکار کو بوجھل صورتوں سے آزاد کرتا ہے اور تہذیبی سطح پر میکانکیت، تکرار، کلیشے اور ان سے وجود میں آنے والے رویوں کا قلع قمع کرتا ہے اور تیسری یہ کہ ادب پہلے انسان کو ذاتی و سماجی سطح پر بلند کرتا ہے اور آخر میں اسے کائناتی سطح پر فائز کرتا ہے کیونکہ فنکار جس آہنگ کی وجہ سے وژن کی تجسیم کرتا ہے وہ ازلی وابدی ہے۔

اب اگر شمس الرحمٰن فاروقی کے خیالات کو سامنے رکھیں تو یوں لگتا ہے کہ وہ ادب کے معیار جب مقامی مقرر کرتے ہیں یا ادب کو بیانات کا بیان کہتے ہیں تو ان کی نظر میں ادب کی تخلیق میں شریک ہونے والے خارجی یا فعال عناصر کا نہایت ہی محدود حصہ ہے۔ ادب کی کلیت ان کے پیش نظر نہیں۔ جب کہ وزیر آغا تخلیقی عمل کو انسانی ذہن کی وہ کارگزاری قرار دیتے ہیں جس میں مقامیت اور آفاقیت کی دوئی تحلیل ہو جاتی ہے۔

اس مقام پر اردو کے ایک نہایت اہم نقاد کا ذکر ضروری ہے۔ ڈاکٹر انور سدید۔ ان کی تنقید تین دہائیوں پر محیط ہے۔ انہوں نے اردو ادب کی متنوع جہات پر اس قدر

جامعیت اور تسلسل کے ساتھ لکھا ہے کہ گذشتہ تین دہائیوں کی اردو تنقید پر ان کے فکر و نظر کی گہری چھاپ ہے۔ انور سدید کی تنقید کے تین نمایاں پہلو ہیں۔ ایک یہ کہ انہوں نے پورے اردو ادب کے رجحانات اور تحریکوں کو نہ صرف پہلی مرتبہ یکجا کیا بلکہ ان کا تحقیقی اور تنقیدی مطالعہ مغربی ادبی تحریکوں کے تناظر میں پیش کیا۔ یہ مطالعہ اردو کی روایتی تاریخ نگاری سے بالکل مختلف چیز ہے۔ انہوں نے اردو ادب کی تحریکوں کا تجزیہ سیاسی ثقافتی، تہذیبی اور مذہبی میلانات کی روشنی میں کیا ہے۔ یوں دراصل انہوں نے متنوع خارجی حالات کا انسان کے داخل پر اثر اور پھر خارج و داخل کی ہم آہنگی کی تقلیب بصورت تخلیق ادب کا راز اجاگر کیا ہے۔ انور سدید کا یہ کام تحقیقی اعتبار سے اس درجہ مستند اور تنقیدی و تجزیاتی حوالے سے اس قدر گہرائی و بصیرت کا حامل ہے کہ ''اردو ادب کی تحریکیں'' حوالے کی کلاسیکی کتاب کا درجہ اختیار کر گئی ہے۔ ان کی تنقید کی دوسری جہت عصر رواں کے ادب اور ادبی رویوں کے احتساب و تنقید سے عبارت ہے۔ وہ ادب میں اخلاقی نقطۂ نظر کے موید ہیں۔ ان کی نظر میں ادیب کو نہ صرف اپنے عمل تخلیق میں مظاہرہ اخلاص کرنا چاہیے بلکہ سماجی اور اخلاقی سطح پر بھی اسے ایماندار اور بلند ہونا چاہیے۔ گویا وہ تخلیقی تجربے کو ایک صوفیانہ واردات کے طور پر قبول کرے، جو انسان کی باطنی شخصیت کی تقلیب کر کے اسے کردار و عمل میں بھی سچا، مخلص اور انسان دوست بنا دیتا ہے۔ انور سدید کی اس تنقیدی روش نے اردو تنقید کی خالص علمی تجریدی فضا اور فن پارے کی بے جان قرأت میں ایک زندہ پہلو کو داخل کیا۔ تاہم وہ ترقی پسندوں کی طرح ادب کی افادیت کے قائل ہرگز نہیں۔ وہ جب ادب کو ایک سماجی عمل قرار دیتے ہیں تو ان کا منشا ادب کے ذریعے ایک طرف انسانی اور کائناتی انکشاف ہے تو دوسری طرف سماجی و تہذیبی جلا بھی ہے۔ یوں دراصل وہ انسانی ذات کی کلیت میں یقین رکھتے ہیں۔ تیسرا پہلو ان کی تنقید کا عمل عملی تنقید سے عبارت ہے۔ انہوں نے اپنی عملی تنقیدات میں مشرق و مغرب کے اہم ناقدین فن کے افکار سے اکتساب نور تو کیا ہے مگر اپنی فطری ''خالص ذہانت'' کو

جلا بھی بخشی ہے۔

اسی کی دہائی اردو تنقید میں ایک موڑ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اردو تنقید نے گذشتہ ایک صدی کا سفر مغرب کے نقوش قدم پر چلتے ہوئے طے کیا ہے۔ مغرب کو راہنما بنانے کے ضمن میں دو رجحانات ابتداء ہی سے اردو تنقید میں کار فرما رہے ہیں، ایک رجحان آنکھیں بند کر کے مغرب کے فرمائے ہوئے کو مستند جاننے سے عبارت ہے۔ اصلاً یہ رجحان مغرب سے مرعوبیت اور اپنی تہذیبی اساس کے ضمن میں احساس کمتری کا زائیدہ ہے۔ دوسرا رجحان مغرب سے استفادہ کرنے، مغربی افکار کا جرأت مندانہ تجزیہ کرنے اور اس نئی روشنی میں اپنی اقدار، افکار، روایات کو از سر نو مرتب کر کے عہد نو سے ہم آہنگ بنانے میں کوشاں رہا ہے۔ چنانچہ کسی نفسیاتی کمپلیکس میں مبتلا ہو کر غیر متوازن صورت کا شکار نہیں ہوا۔ بلکہ اس نے علم و فکر کو انسانی میراث قرار دے کر اپنے حلقہ ء آگہی میں گہرائی اور وسعت پیدا کرنے کی روش کو فروغ دیا ہے اور اس سارے عمل کو روحانی اور جمالیاتی اور ذہنی مسرت کا ذریعہ قرار دیا ہے۔ جہت کے اعتبار سے یہ ایک غیر مقصدی عمل اپنے مضمرات اور اثرات کے حوالے سے ''عظیم مقاصد'' بھی رکھتا ہے۔ چنانچہ یہ کہنے میں کوئی حرج نہیں کہ یہی رجحان اردو تنقید کو توانا، متحرک اور ارتقاء پذیر رکھنے میں ممد و معاون ہے۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ ایک سو برس کے سفر میں اس رجحان نے کیا شکل اختیار کی۔ اسی کی دہائی میں ہمارے ہاں یہ شعور پختہ ہونے لگا کہ مغرب میں جدیدیت کا عہد ساٹھ کی دہائی میں ختم ہو گیا تھا اور اب مابعد جدیدیت کا زمانہ ہے۔ پیش نظر رہے کہ ہم نے اپنے تنقیدی و فکری سفر میں مغرب کے قدم سے قدم ملا کر چلنا شروع بھی نہیں کیا۔ بلکہ ان کے نقوش پا کو اپنا راہنما بنایا ہے۔ چنانچہ مغرب سے استفادہ کرنے والوں پر اکثر یہ اعتراض بھی وارد ہوا کہ وہ لکیر کو پیٹنے کے مرتکب ہو رہے ہیں مگر معترضین یہ بھول گئے کہ یہ انہی حضرات کا احسان ہے کہ وہ دیر سے سہی، اردو تنقید میں ایک نامیاتی تسلسل تو قائم کر رہے ہیں کہ مغرب میں ہر نئی تحریک، سابقہ تحریک یا رجحان کے بطن سے بطور رد عمل یا اس کے Dead ہو جانے سے جنم لیتی ہے۔

NUML
ISLAMABAD

اردو میں مابعد جدیدیت کی تنقیدی فکر جسے ساختیات و پس ساختیات بھی کہا گیا ہے، اسی کی دہائی میں متعارف ہوئی۔ اس باب میں اہم نام وزیر آغا، گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، نظام صدیقی، دیوندراسر، مناظر عاشق ہرگانوی، فہیم اعظمی، ریاض صدیقی، قمر جمیل، قاضی قیصر الاسلام اور ضمیر علی بدایونی کے ہیں۔

جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی فکر کو اردو میں متعارف کروانے میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ ثانی الذکر کو صرف معرض تعارف و توضیح میں ہی نہیں لایا گیا بلکہ اس کے مقابل مشرقی فکر کو شرح و بسط کے ساتھ پیش کیا گیا اور کئی مقامات پر یہ ثابت بھی کیا گیا کہ مغرب ان نئے خیالات کو سامنے لانے میں اولیت کا درجہ نہیں رکھتا، مشرقی ذہن ان سے صدیوں پہلے آگاہ ہو گیا تھا۔ تاہم مغرب کی اس عطا کا اعتراف بھی کیا گیا کہ مشرق کا خود مشرق سے تعارف نو مغرب کی وساطت سے ہوا ہے۔

دیگر بیشتر ادبی تحریکوں کی طرح ساختیات و پس ساختیات بھی فرانس کی دین ہے۔ ساختیات دراصل مطالعے کا ایک خاص طریق ہے، جسے پہلی بار ماہر لسانیات سوشیور نے زبان کے مطالعے میں آزمایا۔ اس کے نتائج فکر میں اہم نکات یہ تھے۔

زبان نشانات کا ایک سسٹم ہے۔ زبان کا ہر لفظ ایک نشان Sign ہے۔ یہ نشان دو حصوں پر منقسم ہے ایک بولا یا لکھا گیا لفظ، اسے دال یعنی Signifier کہا گیا اور مدلول یا Signified جو اس شے کا (شے نہیں) تصور ہے، جس کی نمائندگی لفظ کرتا ہے۔ دال اور مدلول کا رشتہ من مانا، بلا جواز ہے۔ زبان کے بھی دو حصے ہیں۔ ایک وہ جو ''نظر'' آتا ہے یعنی گفتار یا پارول، دوسرا جو مخفی ہے اور جس کے طفیل زبان بامعنی ہے، اسے لانگ کہا گیا۔ لانگ قوانین، قواعد اور گرامر کا نظام ہے۔ یہ گفتار کے تنوع اور کثرت کے عقب میں سدا موجود رہتا ہے۔ نشانات میں دو طرح کے رشتے ہیں۔ ایک وہ جو انتخاب کی بنیاد پر قائم ہیں

اور دوسرے قربت کی وجہ سے استوار ہوئے ہیں۔ اول الذکر کو عمودی یا Paradigmatic اور آخر الذکر کو افقی یا Syntagmatic کا نام ملا۔ عمودی رشتے فرق کی بنیاد پر قائم ہوتے ہیں۔ زبان کا مطالعہ دو زمانی کے بجائے ایک زمانی انداز میں کرنا چاہیے کیونکہ زبان کا سارا نظام لمحہ حاضر میں موجود و برسرِ عمل ہوتا ہے۔ نیز یہ کہ زبان ایک فارم ہے جوہر نہیں۔

سوشیور کے یہ نکات اپنے اندر خیال انگیزی اور فکر افروزی کے ہزار پہلو لیے ہوئے ہیں۔ چنانچہ پہلے لیوی سٹراس نے بشریات کے مطالعے میں ساختیاتی طریق مطالعہ کو برتا اور ثابت کیا کہ دنیا میں موجود اساطیر دراصل ایک مہا اسطورہ کا ہزار شیوہ اظہار ہیں، جس طرح زبان کی ساری کارکردگی کے پس پشت لانگ بطور واحد اصول کے موجود ہوتی ہے۔ بعد ازاں ادب کے مطالعہ میں یہی اصول اپنایا گیا اور نتیجہ اخذ کیا گیا کہ ادب میں بھی ایک بنیادی نظام یعنی شعریات بطور اصل الاصول موجود ہوتی ہے۔ نقاد کا کام شعریات کی دریافت ہے تاکہ وہ معانی کی کثرت آرائی کے ضامن نظام کو نشان زد کر سکے۔ نیز یہ شعریات ان کوڈز اور کنونشنز سے عبارت ہے جنہیں کسی ثقافتی اکائی نے جنم دیا ہو، بالکل جیسے دال اور مدلول کے رشتے سے معاشرتی اتحاد وجود میں لاتا ہے۔ گویا کسی متن میں انفرادی ذات نہیں بلکہ شعریات خود کو ظاہر کرتی ہے۔ لہٰذا متن سے تخلیقی صفت جدا کر دی گئی اور مصنف کو تصنیف سے علیحدہ کر دیا گیا، اس کی جگہ قرأت کے تفاعل کو اہمیت مل گئی۔ ساختیات نے زبان کو چونکہ ایک فارم کہا اور اسے غیر شفاف میڈیم قرار دیا، اس لیے ساختیاتی تنقید میں حقیقت کا تصور بالکل بدل گیا۔

ساختیات کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ کسی متن کی شعریات (جو دراصل کوڈز اور کنونشنز کا ایک نظام ہے) کی مربوط کارکردگی کا نظارہ ممکن ہے، ساختیات نے یہ نکتہ پارول یا گفتار کے پس پشت لانگ کے تصور سے اخذ کیا، نیز سوشیور کے تصور نشان سے جس میں دال اور مدلول کا رشتہ فطری نہیں من مرضی کا ہے۔ یہ من مرضی ایک معاشرے کے

افراد کے ایک نکتے پر متفق ہونے کا نام ہے۔ پس ساختیات نے یہ کہہ کر ساختیات کی کمزوریوں کو افشا کیا کہ زبان میں افتراق کے رشتوں کے سوا کچھ نہیں، چنانچہ نہ کوئی سسٹم ہے اور نہ اس کا باضابطہ علم ہی ممکن ہے۔ پس ساختیات میں سب سے زیادہ ذکر دریدا کی ساخت شکنی Deconstruction کا ہوا، دریدا کے ”نظام فکر“ کا محوری نکتہ یہ تھا کہ ایک تو نشان افتراق کے رشتے پر مبنی ہے۔ دوسرا ہر نشان یا لفظ کا معنی مسلسل التوا میں ہے۔ اس نے اپنے خیال کی توضیح کے لیے Differance کی اصطلاح گھڑی، جس میں التوا اور فرق دونوں معانی مضمر ہیں۔

یہ خیال پیش کر کے دریدا نے نہ صرف معنی کی حتمیت، قطعیت اور سریت پر کاری ضرب لگائی اور معانی کے جبر کو توڑا بلکہ یہ بھی کہا کہ اس طرح کوئی ضابطہ بند نظام موجود نہیں، بس ایک گورکھ دھندا ہے۔ ساخت شکن تنقید میں نقاد کا منصب یہ قرار پایا کہ وہ متن میں معنی خیزی کے ایک طریقے کو معنی خیزی کے دوسرے طریق سے Deconstruct ہوتا دکھائے اور خود متن کے اندر معانی کی باہم متصادم قوتوں کی کارفرمائی ملاحظہ کرے، جو معانی کی تکثیر اور عدم حتمیت کی ذمہ دار ہیں۔ یہ طریق تجزیہ و قرأت ہر وضع کے (تاریخی، فلسفیانہ، سائنسی، ادبی، صحافتی وغیرہ) متن پر آزمایا جا سکتا ہے۔

یہاں ایک اور بات بھی قابل توجہ ہے کہ ساختیات و پس ساختیات کے مباحث نے ادب کی تھیوری پر سب سے زیادہ توجہ دی اور جواز یہ پیش کیا کہ زندگی کے ہر پہلو یا عمل کے پس پشت کسی نہ کسی تھیوری کو باآسانی نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ اس لیے پوری سماجی زندگی نظریاتی یعنی Theoretic ہے۔ پس ہر تھیوری حقیقی سماجی زندگی بھی ہے اور ادب چونکہ سماجی زندگی سے متعلق غور و فکر کرتا ہے اس لیے تنقید جو ادب کے متعلق غور و فکر انجام دیتی ہے لہٰذا تھیوری کو بروئے کار لاتی ہے۔ (☆۲۷)

تھیوری پر اس قدر توجہ دینے کا ایک نتیجہ یہ نکلا کہ ادبی تنقید حد درجہ فلسفیانہ ہو گئی اور یہ متن پر کم اور دیگر ادبی نظریوں پر زیادہ مرکوز ہوئی۔

مین نے اوپر ساختیات و پس ساختیات کے انتہائی بنیادی نکات کی طرف بے حد مختصر انداز میں محض اشارے کئے ہیں تا کہ اردو تنقید کے نئے منظرنامے پر روشنی پڑ سکے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ہمارے ناقدین نے ان افکار کے ضمن میں کیا طرزِ عمل اختیار کیا ہے اور اس کا اثر اردو تنقید پر کیا پڑا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اس تنقیدی ڈسپلن کا مطالعہ تو یقیناً کیا ہے اور اس کے مقابل مشرقی شعریات کو بھی رکھا ہے۔ مثلاً یہ بیانات دیکھئے :

> "معنی کے مراتب کا ذکر وضعیات (ساختیات) میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ آنند وردھن اور ناڈاراف دونوں متفق ہیں کہ الفاظ کا تفاعل کئی طرح کا ہوتا ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ قول کہ شعریات دراصل فلسفہ قرأت ہے قدیم عربوں کے اس خیال سے مشابہ ہے کہ کسی متن کو پڑھنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔(☆۲۸)

> "Deconstructoin کے موئدین یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ وہ جس تحریر کا مطالعہ کر رہے ہیں اسے فن پارہ کیوں کہا جائے ؟ اور اگر کسی تحریر کو ہم فن پارہ قرار دے بھی لیں (Deconstruction کے پاس ایسا کوئی ذریعہ نہیں، یہ کام اسے کسی اور نظریے کے مدد سے انجام دینا ہوگا) تو خود De-constructoin کے مویدین (بلکہ ان تمام نظریات کے مویدین جو ادب کی ادبیت کو بیان کرنے سے گریز کرتے ہیں) ہمیں یہ نہیں بتا سکتے کہ کوئی فن پارہ اچھا کیوں ہے ؟"(☆۲۹)

ان بیانات سے یہ تو پتا چلتا ہے کہ انہوں نے ساختیات و پس ساختیات اور مشرقی شعریات میں ایک نقطہ اشتراک دریافت کیا ہے اور ساخت شکنی کی متن کی تخلیقیت کو نظرانداز کرنے کی روش پر چوٹ بھی کی ہے مگر یہاں انہوں نے اس نئی فکر پر نہ صرف اس کی جملہ جہتوں، پرتوں اور نازک نکات کی روشنی میں توجہ نہیں دی بلکہ اسے اس کے سارے سیاق و سباق میں بھی نہیں رکھ کر دیکھا۔ ان کے ہاں مغرب کی مابعد جدید فکر کو

مسترد کرنے کا میلان زیادہ قوی ہے۔ جس کا ایک مثبت نتیجہ یہ نکلا کہ انہوں نے مشرقی شعریات بالخصوص کلاسیکی غزل کی شعریات دریافت کرنے میں جانکاہی کا مظاہرہ کیا ہے جس کی داد دی جانی چاہیے۔

دوسری طرف پروفیسر گوپی چند نارنگ ہیں۔ ان کی کتاب "ساختیات و پس ساختیات اور مشرقی شعریات" کا کافی چرچا ہے۔ وہ پہلے بھی اردو تنقید کو چند کتب دے چکے ہیں۔ جن میں اردو افسانہ و مسائل ، سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ ، ادبی تنقید اور اسلوبیات اور قاری اساس تنقید زیادہ معروف ہیں۔ پروفیسر گوپی نارنگ کی ابتدائی تنقید میں نئی تنقید اور ہیئتی تنقید کے اثرات نہایت پختہ ہیں۔ وہ ترقی پسند کی تحریک کے رد میں جدیدیت کے افکار پھیلانے والوں میں بھی شامل ہیں، جدیدیت (جس میں نئی تنقید نے مرکزی رول ادا کیا) نے ترقی پسندوں کو اس لیے ہدف تنقید بنایا کہ آخر الذکر فن پارے سے جمالیاتی عنصر کو منہا کر کے اسے واضح سماجی مقصد کا آلہ کار بنانے میں کاربند تھے۔ پروفیسر نارنگ اور ان کے ہم خیال ناقدین نے جب ساختیات، پس ساختیات سے تعارف حاصل کیا اور پھر ان افکار کے ترجمے، توضیح اور شرح کا فریضہ انجام دینا شروع کیا تو انہوں نے ساختیاتی و پس ساختیاتی مفکرین کی ہاں میں ہاں ملاتے ہوئے نئی تنقید (☆۳۱) تاریخی و سوانحی تنقید کو یک قلم مسترد کیا اور یہ نہ دیکھا کہ وہ ماضی میں اپنی پہچان ہی بطور ہیئتی یا لسانی نقاد کے قائم کئے ہوئے تھے۔ چنانچہ دیوندر اسر کو اشارۃً کہنا پڑا۔

> "ادب کی جس ادبیت کو منوانے کے لیے ہیئت پرستوں اور جمال پرستوں نے اتنا زور لگایا تھا اسے اس لسانی انقلاب نے یک قلم ختم کر دیا اور یہ عمل باعثِ حیرت نہیں کہ اس انقلاب کے پیروکاروں میں سے بیشتر وہی نقاد ہیں جو ادب کی ادبیت اور جمالیات کو منوانے کے لیے مارکسی نظریات کی مخالفت کرتے رہے ہیں کہ ان سے ادب کا خالص پن خطرے میں پڑ گیا ہے۔"(☆۳۲)

پروفیسر نارنگ نے ساختیات و پس ساختیات کے تعارف و توضیح میں بے حد

محنت اور لگن سے کام لیا ہے۔ ان کی کتاب ان نظریات کی تفہیم میں بنیادی اہمیت کا درجہ رکھتی ہے نیز انہوں نے ہند، اسلامی اور عرب و ایران کی شعریات مرتب و مدون کرنے میں جس اخلاص سے کام لیا ہے اس کا اعتراف بھی ضروری ہے بایں ہمہ ان کی تنقیدی فکر نے اردو تنقید کو کوئی نئی سمت یا موڑ نہیں دیا۔ اس لیے کہ انہوں نے اپنے مطالعے کو اپنی سائیکی میں اس درجہ جذب نہیں کیا کہ ان کی سائیکی اپنے جملہ تخلیقی تجربات سے مکالمہ کر کے ایک نیا زاویہ نظر وضع کرنے میں کامیاب ہوتی۔ اس کی اصل وجہ ان کا صرف نقاد ہونا ہے۔

پروفیسر نارنگ کی تنقیدی بصیرت کو جاننے کیلئے ان کی کتاب کے اختتامیے کا یہ پیراگراف انتہائی اہم ہے جس میں انہوں نے تنقید کے مابعد جدید تنقیدی ماڈل کو پیش کیا ہے۔

> "ساختیاتی فکر کی رو سے متن خود مختار اور خود کفیل نہیں ہے یا کہ معنی متن میں بالقوہ موجود ہوتا ہے۔ قاری اور قرأت کا عمل اس کو بالفعل موجود بناتا ہے یا یہ کہ معنی وحدانی نہیں ہے۔ یہ تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور جتنا ظاہر ہے، اتنا غیاب میں بھی ہے یا یہ کہ متن چونکہ آئیڈیالوجی کی تشکیل ہے ادب کی کسی بحث سے تاریخی، سماجی، یا ثقافتی معنی کا اخراج نہ صرف غلط بلکہ گمراہ کن ہے۔ ان بنیادی بصیرتوں ہی سے جو موقف مرتب ہوتا ہے وہ نئے ماڈل سے قریب تر ہے اور یہ کہنا تحصیل حاصل ہے کہ اس موقف سے جو تنقیدی ماڈل مرتب ہوگا وہ روایتی جدید نہیں پس ساختیاتی یا مابعد جدید تنقیدی ماڈل کہلائے گا۔"
> (☆۲۳)

اس اقتباس سے مترشح ہے کہ پروفیسر نارنگ نے مابعد جدید تنقیدی ماڈل کو حرف آخر کا درجہ دے دیا ہے اور گذشتہ تنقیدی تصورات کو از کار رفتہ جان کر رد کیا ہے نیز یہ باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ مستقبل کے تمام تنقیدی تصورات اسی تنقیدی ماڈل سے مستنیز و مستفاد ہوں گے اور اس ضمن میں ان نکات کو پیش نظر نہیں رکھا جن

کی طرف دیوندر اسر (☆۳۴) نے بھی اشارے کیے ہیں۔
ساختیات و پس ساختیات کی فکر دراصل یورپی اور امریکی فکر کا حاصل ہے۔ اس
امر کا احساس خود مابعد جدید فکر دلاتی ہے۔ اس فکر میں مرکز کی نفی کی گئی ہے۔ چنانچہ یہ
محسوس کیا جانے لگا ہے کہ عالمی فکر کا مطلب کیا فقط یورپ کے چند ممالک یا امریکہ کا ورلڈ
ویو ہے یا ساری دنیا؟ لہٰذا نارنگ صاحب کا ساختیات و پس ساختیات کے تنقیدی ماڈل کو
حرف آخر کا درجہ دینا مناسب نہیں ہے علاوہ ازیں پروفیسر نارنگ نے دیگر علوم کا زیادہ
مطالعہ نہیں کیا۔ اس لیے وہ اس فکر کے مقدمات کو حتمی قرار دیتے ہیں۔ مابعد جدید تنقیدی
فکر میں تیسرا نام ڈاکٹر وزیر آغا کا ہے۔ دیکھئے ان کا اس سلسلے میں موقف کیا ہے۔
پہلی سطح پر یہ مسئلہ ان کی ذات کے اثبات، اطمینان اور کائنات میں اپنے مقام
کی جستجو کے ایک پر اسرار عمل سے عبارت ہے۔ اس لیے یہ گہرے اخلاص کو بروئے کار
لاتا ہے۔ دوسری سطح پر یہ مسئلہ ایک اجتماعی رخ اختیار کر لیتا ہے اور وہ "حقیقت" کی جان
کاری اور معرفت کے ان اسالیب اور رویوں کو جاننے کی مساعی کرتے ہیں جنہیں تاریخ
انسانی میں اب تک آزمایا گیا یا آزمایا جاتا رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے لئے تنقید نگاری
محض ایک شوق کا درجہ نہیں رکھتی اور وہ قاری کو چونکا کر اپنی جانب متوجہ نہیں کرنا چاہتے۔
دوسری بات یہ کہ وہ کسی فکر یا تھیوری پر حرف آخر کا لیبل چسپاں کرنے کی عجلت بھی نہیں
کرتے بلکہ تمام نظریات کا ان کے تاریخی، تہذیبی سیاق و سباق میں رکھ کر جائزہ لیتے ہیں۔
ان کے اسی رویے سے ان کی امتزاجی نظریہ سازی کے نقوش ابھرتے ہیں اور وہ اردو کے
پہلے نقاد ہیں جنہوں نے گذشتہ تیس برس کی اردو تنقید میں امتزاجی میلان کی نشان دہی کی
ہے اور یہ دیکھا ہے کہ تمام علوم اب آہستہ آہستہ اپنی حدوں کے محبس سے آزاد ہو کر
امتزاج کی طرف بڑھ رہے ہیں بلکہ خود امتزاجی تنقیدی نظریے کے خدوخال بھی اجاگر
کئے ہیں۔ پروفیسر نارنگ کی نظر میں پس ساختیات اور خصوصاً ڈی کنسٹرکشن کا نظریہ مابعد
جدید تنقید کا حتمی ماڈل ہے جب کہ وزیر آغا مستقبل کی تنقید کو امتزاج کے روپ میں دیکھتے

ہیں۔ مگر ان کے امتزاجی تنقیدی نظریے پر لکھنے سے قبل ساختیات و پس ساختیات سے متعلق ان کے موقف کو سامنے لانا مفید ہو گا۔ اول یہ کہ انہوں نے ساختیات کو بیسویں صدی کے ان عمومی تصورات سے ماخوذ بتایا ہے جو کوانٹم طبیعات، نفسیات اور لسانیات وغیرہ کے نئے نظریات کی امتزاج سے مرتب ہوئے۔ انیسویں صدی میں ان کے خیال میں ساخت کا تصور مرکز آشنا تھا جب کہ بیسویں صدی میں یہ پیٹرن آشنائی میں بدل گیا۔ انیسویں صدی کی تنقیدی تھیوری میں مصنف اور اس کے سوانح اور تاریخ نیز معاشرتی ماحول کو اہمیت حاصل تھی مگر بیسویں صدی میں مصنف کے بجائے تصنیف کو یہی درجہ دیا گیا اور ادب کا مطالعہ مصنف کے ذاتی اور معاشرتی کوائف کی روشنی میں کرنے کے بجائے ادب کو ایک خود کفیل اور خود مختار چیز قرار دے کر اس کا مطالعہ کیا جانے لگا۔ گویا ساری اہمیت تصنیف اور ایک خاص طرح کے طریق قرأت کو حاصل رہی۔ نئی تنقید کا یہ نظریہ ساٹھ کی دہائی تک مقبول رہا۔ مگر ساختیاتی تنقید نے نئی تنقید کے تجزیاتی انداز نقد کو سطحی قرار دے کر ادب پارے میں اس شعریات کے نظام کو اہمیت دی جو ثقافتی کوڈز اور کنونشنز کا مرہون ہے۔ ظاہراً تو دونوں میں مماثلت تھی مگر آخر الذکر نے ادب پارے کے میکانکی مطالعے کے بجائے اس کی گہری ساخت اور اس کی کارکردگی کے نظارے کو شعار بنایا۔ یوں ساری اہمیت قرأت کے تفاعل اور قاری کو مل گئی۔ گویا اب قاری کو وہی منصب تفویض کر دیا گیا جو پہلے مصنف اور پھر تصنیف کو حاصل رہا تھا۔ گویا ہر عہد نے اپنی مخصوص ترجیحات اور خاص علمی اکتشافات کی روشنی میں تخلیق کی مثلث کے کبھی ایک زاویے کو اور کبھی دوسرے یا تیسرے زاویے کو اہم گردانا، ورنہ حقیقت یہ ہے کہ بقول وزیر آغا ادب کی تخلیق میں تینوں کردار، مصنف، متن اور قاری برابر حصہ لیتے ہیں۔

اردو کے دوسرے ساختیاتی ناقدین کی طرح وزیر آغا نے مصنف اور متن کو مسترد کرنے کے خیال کو من و عن قبول نہیں کیا۔ ایک تو انہوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ ساختیات نے مصنف کو سو فیصد رد نہیں کیا، مصنف کی جگہ شعریات کو دے دی گئی ہے۔

دوسرا انہوں نے یہ سوال اٹھایا ہے:

> "متن بغیر مصنف کے کسی طرح وجود میں آسکتا ہے؟ ..... شعریات کے دھاگے کو سوئی کے سوراخ سے تو گزرنا ہی پڑتا ہے۔ مگر کیا مصنف کی حیثیت محض ایک عام سی سوئی کے سوراخ کی ہے؟ دلچسپ صورت حال یہ ہے کہ مصنف سوئی کا ایسا سوراخ ہے جس میں سے شعریات کا دھاگا جب گزرتا ہے تو مقلب ہو کر متن میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس سوراخ کو کون سی وہبی قوت حاصل ہے جو ایک بے چہرہ ساخت کو صورتوں میں مقلب کرنے پر قادر ہے؟" (☆۳۵)

اس ضمن میں گوپی چند نارنگ کے خیالات بھی دیکھتے چلئے:

> "چنانچہ واضح رہے کہ ذہن انسانی معنی خلق نہیں کرتا بلکہ فقط تشکیل کا ذریعہ ہے اور یہ تشکیل جیسا کہ کہا گیا اس نظام کی رو سے ہے جو کسی فرد واحد کی جاگیر نہیں۔"

اصلاً یہ خیالات نارنگ صاحب کے نہیں ہیں، ساختیات کی بنیادی بصیرت کے ہیں۔ نارنگ صاحب نے چونکہ صرف ساختیات و پس ساختیات کے فرمودات کو حرف آخر قرار دیا ہے، اس لیے انہوں نے اس امر پر ذرا غور نہیں کیا کہ عام متن اور تخلیقی متن میں فرق ہوتا ہے۔ یہ درست ہے کہ خود تخلیقی متن بھی ثقافتی کوڈز کے نظام کے اندر وجود میں آتا ہے، مگر وہ کون سی قوت ہے (جیسا کہ وزیر آغا نے سوال اٹھایا ہے)، جو متن کو تخلیقی وصف سے ہمکنار کرتی ہے اور جس کے بغیر ادب کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا۔ ساختیات نے اپنے بنیادی مقدمات کے منطقی جبر کے تحت متون کے فرق کو روا نہیں رکھا۔ دوسرا یہ کہ ذہن انسانی سے متعلق جدید دریافتیں بھی پروفیسر نارنگ کے پیش نظر نہیں ہیں، جن میں ذہن کی صفت تخلیق کو تسلیم کیا گیا ہے۔ خصوصاً نئے اور پرانے دماغ کے تھیوری۔ نئے دماغ کے پاس زبان اور منطق کا ہتھیار ہے، جب کہ آخر الذکر کے ہاتھ میں وہبی اور تخلیقی قوتوں کے خزانے ہیں۔ ساختیات نے چونکہ اپنا سارا زور فلسفہ لسان پر

صرف کیا ہے، اس لیے اس کی نظر صرف نئے دماغ کی لسانی کارکردگی پر مرکوز رہی ہے اور وہ قوت جو نئے دماغ کی لسانی کارکردگی کو مقلب کر دیتی ہے اور جس کے نتیجے میں ایک صحافتی، کاروباری یا سائنسی طرز کی تحریر اور ایک ادبی تحریر میں فرق پیدا ہوتا ہے، ساختیات نے اسے نظر انداز کیا ہے۔

وزیر آغا نے متن کی تخلیقیت پر زور دے کر دراصل ادب کے اصلی منصب کو بحال رکھنے کی کوشش کی ہے۔ ادب کا بنیادی منصب جمالیاتی مسرت مہیا کرنا ہے۔ جمالیاتی مسرت چونکہ یک رنگی نہیں اس لئے اس کی تحصیل کا کوئی واحد اور مطلق طریق بھی نہیں ہو سکتا۔ ساختیات نے جمالیات کو زیادہ توجہ نہیں دی۔ البتہ بارت نے متن سے حاصل ہونے والے عام حظ اور خاص حظ کا ذکر کر کے ایک طرح سے ادب کی جمالیاتی حیثیت کو ہی تسلیم کیا ہے۔ ساختیاتی و پس ساختیاتی فکر چونکہ تجزیہ و تحلیل اور تھیوری پر اپنی ساری توجہ مرکوز رکھتی ہے، اس لئے بقول وزیر آغا اس وضع کی تنقید دراصل دریافت کی مسرت کی جویا ہے، جو فلسفے سے مخصوص ہے۔ اسی میں ساختیاتی و پس ساختیاتی فکر کے فلسفہ ہونے کا جواز بھی ہے۔ ادب سے جمالیاتی حظ عملی تنقید کی مدد سے حاصل ہوتا ہے، شاید اسی لیے ساختیات نے عملی تنقید پر نسبتاً کم توجہ مبذول کی ہے۔ تاہم ساختیات نے قاری اور قرات کے تفاعل کو جو اہمیت دی، وہ اس فکر کی بہت بڑی عطا ہے!

وزیر آغا نے مابعد جدید فکر کے زیر اثر تخلیقی عمل کی نفی نہیں کی۔ انہوں نے ہمیشہ فن کے تخلیقی عمل کو کائنات کے تخلیقی عمل کے متوازی ایک نظام کے طور پر دیکھا ہے۔ ان کے نزدیک فن نہ نقالی ہے جیسا کہ افلاطون نے خیال کیا اور نہ فنکار ثقافتی کوڈز اور کنونشنز کے نظام کے اظہار کا ایک بے جان ذریعہ ہے۔ فن دراصل کائنات میں جاری عمل تخلیق سے مشابہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں جو عمل حیاتیاتی، تاریخی، اساطیری، طبیعاتی اور کائناتی سطح پر صدائے کن کے وقت سے جاری ہے، فنکار اسے دہراتا ہے اور انہی اصولوں کی مدد سے بے چہرہ رقیق مواد کی قلت ماہیت کرتا ہے، جو کائنات کی تخلیق کے وقت روبہ عمل آئے اور اب تک کار فرما ہیں۔ قلب ماہیت صرف مواد کی نہیں بلحہ خود تخلیق کار کی ذات کی بھی ہوتی ہے۔ اگرچہ فنکار کی قلب ماہیت اور صوفی کی تقلیب ذات میں فرق ہے۔ یہ فرق بھی وزیر آغا کے نظام فکر کا ایک اہم جزو ہے۔ مختصراً صوفی یا عارف اس مرحلہ پر حالت جذب میں ہوتا ہے، جہاں کثرت کا جہاں مٹ جاتا ہے، جب کہ تخلیق کار ایک متوازی تخلیقی عمل سے کثرت کے عالم میں خود کو از سر نو خلق کرنے لگتا ہے۔ (☆۳۷)

پس ساختیاتی فکر کے اہم ترین جزو ڈی کنسٹرکشن میں متن کی کثیر المعنیت، التوائے معانی، معنی کی عدم قیمت کو فقط ایک آزاد کھیل قرار دیا گیا ہے، جس کا نتیجہ اس کے سوا کچھ نہیں کہ آدمی خود کو ایک گنجلک میں گھرا پائے۔ کثیر المعنیت ایک آگہی تو ضرور ہے مگر یہ کسی حقیقت کو روشن نہیں کرتی۔ بقول پروفیسر نارنگ متن کی کثیر المعنیت کے تصور سے دراصل معنی کی طرفیں کھل گئی ہیں اور معنی ہر طرح کی اقتداری قوتوں سے آزاد ہو گیا ہے۔ یہاں تک تو خیر حرج کی کوئی بات نہیں مگر اس کا یہ مطلب بھی بنتا ہے کہ جب کوئی واحد معنی نہیں تو کوئی (واحد) حقیقت بھی نہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اس ضمن میں ایک نیا اور نازک نکتہ پیدا کیا ہے۔ ان کے خیال میں حقیقت بھی موجود ہے اور اس کی آگہی بھی ممکن ہے۔ حقیقت کی آگہی تبھی ممکن ہے جب اسے کلیت میں Conceiceive کیا جائے۔ وزیر آغا کے یہ الفاظ قابل غور ہیں :

> " Reality is essentially a matrix in which "Presence and Absence" Inter-Penetrate. Reality cannot function nor for that matter can it exist without this Interpenetration. Thus neither the Deconstruction of "Absence" nor the Deconstruction of "presence" can fathom reality.
> Reality has to be fathomed in its totality

and envisaged in its play- the eternal play
of time and Space." (۳۷☆)

اب اگر وزیر آغا کے ساختیات و پس ساختیات کے سلسلے میں اوپر پیش کردہ موقف پر غور کریں تو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگتی کہ انہوں نے خود کو اس فکر کے تعارف و توضیح تک محدود نہیں رکھا بلکہ اس کا گہرا تجزیہ اور محاکمہ کیا ہے۔ تجزیے اور محاکمے کے لیے انہوں نے دیگر علمی شعبوں کی تازہ ترین پیش رفت سے استفادہ کیا ہے۔ نیز مشرق کے صوفیانہ تصورات کو اپنے نقطہ نظر کی توثیق کے لیے بروئے کار لائے ہیں۔ وزیر آغا نے یہ باور کرانے کی بھی کوشش کی ہے کہ چونکہ تنقیدی تھیوری کسی آئیوری ٹاور میں مرتب نہیں ہوئی بلکہ اپنے عہد کی مجموعی علمی و تہذیبی فضا سے لازماً متاثر ہوئی ہے، اس لیے اس کی تفہیم بھی اسی تناظر میں ہونی چاہیے۔ بصورت دیگر انتہا پسندانہ رویے کو فروغ ملے گا۔ وزیر آغا کے تنقیدی تصورات کی بدولت اردو تنقید اب محض مغرب کی خوشہ چیں نہیں رہی بلکہ اس سے اسی کی سطح پر مکالمہ کرنے میں کامیاب ہوئی ہے اور یہ کوئی معمولی بات ہرگز نہیں۔

وزیر آغا کا سارا فکری و تنقیدی نظام امتزاجی جہت رکھتا ہے۔ وہ اردو تنقید میں اس بات کے موید ہیں کہ مستقبل کی تنقید کسی ایسے واحد نظریے پر مشتمل نہ ہو گی جو کسی ماسبق نظریے کے رد عمل میں وجود میں آیا ہو۔ بلکہ یہ ایک ایسی ''ساخت'' ہو گی جو دیگر تنقیدی نظریات سے استفادہ کرنے اور انہیں اپنے مخصوص داخلی قوانین کے تحت خود میں جذب کر کے ان کی تقلیب کرنے کی روش اپنائے گی۔ وزیر آغا اسے امتزاجی تنقید سے موسوم کرتے ہیں۔

اردو تنقید کی گذشتہ پچاس سالہ تاریخ میں بھی امتزاجی میلان کو بھی باآسانی نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ ساٹھ کی دہائی تک اردو تنقید میں دو رجحانات متوازی چلتے رہے تھے۔ پہلا رجحان حلقہ ارباب ذوق کا پروردہ اور دوسرا ترقی پسند تحریک کا زائیدہ تھا۔ اول

الذکر نئی تنقید اور کسی حد تک نفسیاتی تنقید کے زیر اثر ادب کا مطالعہ غیر شخصی اور غیر تاریخی اسلوب میں کرنے کا موید تھا۔ یہ ادب پارے کو پہلے ذوق نظر کی میزان میں تولتا اور پھر اس کا تجزیہ کرتا تھا تاکہ تمام ممکنہ معنی کی گرہوں کو کھولا جا سکے۔ ترقی پسندانہ نظریہ ادب پارے میں اس عصری حیسیت کی دریافت کو مطمع نظر بناتا تھا جو طبقاتی آویزش سے مرتب ہوئی تھی۔ گویا دونوں دریا کے دونوں کناروں کی طرح ساتھ ساتھ مگر ایک دوسرے سے الگ تھلگ ہو کر چل رہے تھے مگر پھر متعدد اسباب کے تحت دونوں نے اپنے اپنے بنیادی موقف میں تبدیلی کئے بغیر ایک دوسرے سے لین دین کا سلسلہ شروع کیا۔ حلقے کی تنقید نے ادب کی جمالیاتی اساس سے دست کش ہوئے بغیر ادب کے تجزیاتی مطالعے میں عصری حالات کے مدو جذر کو نشان زد کرنے میں یقین پیدا کر لیا اور ترقی پسند تحریک نے ادب کی سنگلاخ معروضیت میں داخلیت اور جمالیات کو ادب کی بنیادی قدر کے طور پر تسلیم کر لیا۔ ترقی پسندوں میں اس رجحان کے نمائندے پروفیسر ممتاز حسین، احتشام حسین، عزیز احمد، خلیل الرحمان اعظمی، ڈاکٹر محمد حسن، محمد علی صدیقی، ریاض صدیقی، عرش صدیقی، سحر انصاری، احمد ہمدانی وغیرہ ہیں۔ امتزاجی تنقید کو کم یا زیادہ بروئے کار لانے والوں میں جگن ناتھ آزاد، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، مظہر امام، فضیل جعفری، اقبال آفاقی، غلام جیلانی اصغر، مظفر حنفی، نظام صدیقی، مناظر عاشق ہرگانوی، مہدی جعفر، خواجہ زکریا، محمود ہاشمی، شمیم حنفی، رشید امجد، جمیل آذر، ذکاء الدین شایان، ادیب سہیل، اے بی اشرف، پرویز پروازی، سہیل احمد خان، بشیر سیفی، عزیز حامد مدنی، وارث علوی، شافع قدوائی، عنوان چشتی، ڈاکٹر محمد امین، ڈاکٹر سلیم اختر، جیلانی کامران، ظہیر فتح پوری، نظیر صدیقی، شہزاد منظر، مرزا حامد بیگ، تحسین فراقی، سجاد نقوی، ڈاکٹر معین الرحمان اور متعدد دوسرے حضرات شامل ہیں۔

مابعد جدید تنقیدی تناظر میں امتزاجی تنقیدی نظریے پر سب سے بڑا اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ ساختیاتی فکر میں چونکہ کوئی مرکزہ نہیں، اس لیے فرد بطور موضوع

Subject قائم نہیں ہو سکتا۔ اگر موضوعیت نہیں تو فرد کی مرکزیت کا رد بھی لازم ہے اور اگر مرکزیت نہیں تو معنی بھی نہیں۔ ساختیات نے اسی بنا پر نئی تنقید اور ہیتی تنقید کو رد کیا کہ دونوں فن پارے کی مرکزیت پر یقین رکھتی تھیں، لہٰذا ساختیات کا ان دوسرے تنقیدی رویوں سے امتزاج ممکن نہیں۔ وزیر آغا کا موقف ہے کہ ہر چند ساختیات میں ساری اہمیت ساخت کو ہی حاصل ہے جو کسی جوہر یا "مرکز" یا بنیادی خیال کی حامل نہیں، بلکہ اندر سے خالی ہے، تاہم سٹرکچر کے خالی ہونے سے یہ مراد ہرگز نہیں کہ اس کے اندر خلا ہے بلکہ یہ مرکز کے بجائے ان رشتوں پر مشتمل ہے جو ہمہ وقت متحرک حالت میں رہتے ہیں۔ وزیر آغا نے اس ضمن میں ایک لطیف نکتے کو ابھارا ہے جس کی طرف اکثر ساختیاتی مفکرین کی نظر نہیں گئی۔ یہ کہ ساختیات نے مرکز کی جگہ "ساخت" کو دے کر "مرکزیت" کو رد نہیں کیا بلکہ اسے وسعت آشنا کیا ہے اور مرکز پھیل کر ساری ساخت پر محیط ہو گیا ہے۔ ساختیاتی تنقید کو بالعموم پرتوں کے اتارنے تک محدود کر دیا گیا ہے۔ وزیر آغا کا خیال ہے کہ امتزاجی تنقید ساختیاتی تنقید کے پرتوں کو کھولتے چلے جانے کے عمل سے استفادہ کر سکتی ہے مگر خود کو محض "کھولنے کے عمل" تک محدود نہیں رکھتی، بالفاظ دیگر امتزاجی تنقید "مرکز" کے وجود کو مانتی ہے مگر مرکز کو کوئی ٹھوس وجود یا "نقطہ" قرار دینے کے بجائے اسے ساخت در ساخت قرار دیتی ہے۔ یوں دیکھئے تو خود ساخت شکنی کا جھکاؤ بھی امتزاج کی طرف ہے۔

امتزاجی تنقید کا اصل موقف یہ ہے کہ ادب پارے کے جمالیاتی حظ اور معنیاتی پھیلاؤ کو Conceive کرنے کے لئے واحد نظریے اور واحد معنی کے اجارے کو ختم کیا جائے اور اس ضمن میں تمام ممکنہ اور موزوں وسائل سے استمداد کو جائز سمجھا جائے تاہم اس امر کا فیصلہ کہ کہاں کون سی تھیوری موزوں ہے، ایک صاحب ذوق و وجدان قاری فن پارے کے روبرو آنے کے بعد ہی کرتا ہے۔ بقول وزیر آغا اس لمحے قاری اور تصنیف دو آئینوں کی صورت اختیار کر جاتے ہیں اور یوں عکس در عکس لامتناہی سلسلہ جنم لیتا ہے۔

امتزاجی تنقید جہاں نقاد کی بصیرت کا امتحان ہے وہاں یہ ادب پارے کی تہ در تہ قرات کے امکان کا استعارہ بھی ہے۔ امتزاجی تنقید کے اس بنیادی موقف میں متن کی تخلیقیت کا عقیدہ لازمی طور پر مضمر ہے۔ وہ یوں کہ یہ نظریہ ادبی تنقید کے صرف ان اصولوں کو آزمانے کی اجازت دیتا ہے، جن کا اشارہ خود تخلیقی فن پارہ کی لسانی تشکیل اور تخلیقی فضا مہیا کرتے ہیں۔ گویا ہر متن کے ساتھ نیز ہر زمانے کے ساتھ امتزاجی تنقید کا رویہ بدل جاتا ہے۔ امتزاجی تنقید قاری اور فن پارے کے درمیان رشتے کو ایک "متحرک ساخت" قرار دیتی ہے۔

مگر اس کا یہ مطلب قطعاً نہیں کہ امتزاجی نظریہ ہر طرح تنقیدی نظریات کے انمل اجتماع سے عبارت ہے۔ دراصل امتزاجی نظریے کی اساس یہ یقین ہے کہ ہر ادبی تھیوری فن پارے کے کسی نہ کسی گوشے کو منور کرتی ہے اور جس تھیوری میں بھی ادب کی ادبیت کے اعتراف کے ساتھ مذکورہ وصف ہے وہ امتزاجی نظریے کی بنیادی افتاد کی توسیع و تقلیب کرنے میں مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔

نوے کی دہائی میں (پاکستان کی حد تک) انہی تنقیدی خطوط پر کام کرنے والوں میں اہم نام ڈاکٹر فہیم اعظمی، ڈاکٹر تبسم کاشمیری، رفیق سندیلوی، نصیر احمد ناصر، ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش، حیدر قریشی، امجد طفیل اور آصف فرخی کے ہیں، مستقبل کی تنقیدی فکر کی مشعل انہی کے ہاتھ میں ہے۔ یہ اردو تنقید کی روایت کا گہرا تنقیدی شعور اور مابعد جدید تنقیدی فکر کی تجزیاتی آگہی رکھتے ہیں۔ اس لیے آئندہ کی اردو تنقید کا منظر نامہ انہی کے فکر و نظر سے متشکل ہو گا۔ ان کے علاوہ نئی فکر کو قبول کرنے والوں میں محمد افسر ساجد، شبیر احمد قادری، قرۃ العین طاہرہ، غفور شاہ قاسم، محمد شفیع بلوچ، خیر الدین انصاری، عباس ہادی اور دیگر بہت سے ابھرتے ہوئے ناقدین کے نام بھی لئے جا سکتے ہیں۔

خلاصہ کلام

جدید اردو تنقید کی عمر ایک صدی سے زائد ہو چکی ہے۔ امداد امام اثر کی "کاشف

الحقائق" اور حالی کی "مقدمہ شعر و شاعری" نے مغربی تصورات نقد پر جدید اردو تنقید کی بنیادیں استوار کرنا شروع کیں، تب سے اب تک اردو تنقید کا سارا تحرک اور ارتقا مغرب کا مرہون منت رہا ہے۔ بیسویں صدی کے نصف اول تک ہم نے بالعموم (تنقید کی حد تک) مغرب کے کہے کو مستند گردانا، مگر تقسیم کے بعد اردو تنقید نے اپنی دھرتی اور اس کی تہذیبی جڑوں سے وابستگی کے عمل کو ایک تحریک کے طور پر قبول کیا۔ یہ عمل دور رس اثرات کا حامل اور کثیر الجہات تھا۔ ایک تو اس سے اردو تنقید کی نظری بنیادیں مستحکم ہوئیں، دوسرا اس نے کلچر کے سوال کو انگیخت کر کے نہ صرف ملکی ثقافت کے نقوش دریافت اور مرتب کرنے کا رجحان پیدا کیا، بلکہ اردو تنقید کے متوازی میلانات (بالخصوص حلقہ ارباب ذوق اور ترقی پسند تحریک) میں بھی ہم آہنگی کی صورت پیدا کی۔ نیز بیسویں صدی کی پہلی پانچ دہائیوں تک اردو تنقید، سیاسی و معاشرتی ہنگامہ آرائی کی وجہ سے ماضی کے ادب سے رشتے کو کمزور کر چلی تھی، اس رشتے کو نئی اور مضبوط بنیادوں پر استوار کیا۔ تقسیم کے بعد اردو تنقید نے دوسرا اہم قدم یہ اٹھایا کہ دھرتی کی کشش ثقل کی اسیر محض ہونے سے بچنے کیلئے ادب کے تخلیقی عمل کو جاننے کی مساعی کی۔ تخلیقی عمل کا سوال تہذیبی کم اور علمی مسئلہ زیادہ تھا۔ تاہم اسے "تہذیبی سوال" ہی نے اپنی کوکھ سے جنم دیا تھا۔ اس سارے عرصے میں اردو تنقید نے مغربی تنقیدی نظریوں اور تحریکات سے برابر اپنا رشتہ قائم رکھا ہے۔ اسی کی دہائی سے پہلے تک اردو تنقید مغرب سے کئی قدم کا فاصلہ چھوڑ کر چلنے کی خوگر رہی اور مغرب کی سرکی ہوئی منزلوں کی خبر اسے کئی سالوں بعد ملی۔ مگر اب نوے کی دہائی میں اردو تنقید نہ صرف مغرب کی اہم قدم ہے بلکہ اس سے خود "اپنی زبان" کی مدد سے مکالمہ بھی کر رہی ہے۔ مغرب کی مابعد جدید تنقید نے تھیوری پر غیر معمولی توجہ دے کر ادب کے تخلیقی عمل سے روگردانی کی تھی، اردو تنقید مشرق کی آواز بن کر تخلیقیت اور فنکار کی جمالیاتی واردات کی حقیقت باور کرا رہی ہے، نیز تنقید میں امتزاجی رویے کی نقیب بن رہی ہے چونکہ اردو تنقید نے یہ کام مغرب کے برعکس یونیورسیٹوں سے باہر انجام دیا ہے اس لئے

اردو تنقید کو اس عالی حوصلگی کے مظاہرے پر داد ملنی چاہئے۔

حواشی

۱۔ ڈاکٹر انور سدید۔ اردو ادب کی تحریکیں۔ ص ۵۷۳

۲۔ ایضاً ص۔ ۵۷۲

۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ ساختیات اور سائنس ۳۰۳

۴۔ حلقہ ارباب ذوق سے گذشتہ پچاس برس میں متعدد اردو ادبا وابستہ رہے ہیں۔ جنہوں نے حلقے کے بنیادی نظریے کو قائم اور ارتقاء پذیر رکھنے میں اہم کردار ادا کیا، چند کے نام یہ ہیں۔ قیوم نظر، ریاض احمد، شیر محمد اختر، وجیہہ الدین احمد، الطاف گوہر، انجم رومانی، ہنس راج رہبر، حفیظ ہوشیارپوری، ضیا جالندھری، وحید قریشی، ظہیر کاشمیری، رحمان مذنب، عارف عبدالمتین، انتظار حسین، مظفر علی سید، ناصر کاظمی، شہرت بخاری، سجاد باقر رضوی، افتخار جالب، انیس ناگی، شہزاد احمد، عبادت بریلوی، وقار عظیم، ابو اللیث صدیقی، سعادت حسن منٹو، صفدر میر، عابد علی عابد، حمید احمد خان، انور سجاد، کشور ناہید، امجد اسلام امجد، اصغر ندیم سید، سعادت سعید، اجمل نیازی، صابر لودھی، سراج منیر، خواجہ زکریا، مستنصر حسین تارڑ

۵۔ Dictionary of literary terms and Theories.P;527

۶۔ سجاد ظہیر۔ روشنائی۔ ص ۹۰

۷۔ شہزاد منظر۔ پاکستان میں اردو تنقید کے پچاس سال ص نمبر ۷

۸۔ حوالہ حامدی کشمیری، معاصر تنقید ص نمبر ۱۰۸

۹۔ ان کے علاوہ ترقی پسند نقادوں میں اہم نام اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، سید احتشام حسین، علی سردار جعفری، ممتاز حسین، ظہیر کاشمیری، فیض احمد فیض، ڈاکٹر عبادت بریلوی، سید وقار عظیم، عارف عبدالمتین، ڈاکٹر محمد حسن، اور عابد حسن منٹو کے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ان ناقدین میں سے چند ایک بالخصوص احتشام حسین، ممتاز حسین اور محمد علی صدیقی نے نسبتاً کشادہ نظری کا مظاہرہ کیا اور خود کو ترقی پسندی کے کلاوے سے آزاد کر کے ادب کا مطالعہ کرنے کی سعادت حاصل کی بایں ہمہ ان سب کا اساسی ادبی موقف یکساں ہے۔

۱۰۔ حوالہ شہزاد منظر۔ پاکستان میں اردو تنقید کے پچاس سال۔ ص ۳۹

۱۱۔ ایضاً ص ۱۶۱

۱۲۔ حدمدی کشمیری، معاصر تنقید۔ ص ۱۴۱

۱۳۔ سجاد باقر رضوی۔ تہذیب و تخلیق۔ ص ۱۵۶

۱۴۔ اس ضمن میں ڈاکٹر محمد اجمل، ڈاکٹر وحید قریشی، انور سدید اور سلیم اختر نے ادب میں اجتماعی لاشعور کی کارکردگی کا مطالعہ کیا۔

۱۵۔ فیض احمد فیض۔ میزان

۱۶۔ بحوالہ شہزاد منظر۔ اردو تنقید کے پچاس سال۔ ۲۹

۱۷۔ وزیر آغا۔ اردو شاعری کا مزاج۔ ص ۱۷

۱۸۔ ایضاً

۱۹۔ ایضاً ص ۳۷

۲۰۔ وزیر آغا۔ ساختیات اور سائنس۔ ص ۴۶۔ ۴۵

۲۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر شعور انگیز، جلد چہارم۔ ص ۵۴

۲۲۔ رسالہ اثبات و نفی۔ ص ۲۷

۲۳۔ ایضاً ص ۲۹

۲۴۔ دیوندر اسر۔ ادب کی آبرو۔ ص ۶۳

۲۵۔ شمس الرحمٰن فاروقی۔ شعر شعور انگیز۔ ص ۹۵

۲۶۔ افسوس سے کہنا پڑتا ہے اس کتاب کو وہ توجہ نہیں ملی جس کی یہ مستحق ہے شاید ہم سنجیدہ اور گہری بات کے عادی نہیں ہیں۔

۲۷۔ ٹیری ایگلٹن بحوالہ "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" ص ۴۹۹

۲۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی۔ شعر شعور انگیز جلد چہارم۔ ص ۲۱

۲۹۔ ایضاً ص ۵۰

۳۰۔ مشرقی شعریات کو مرتب کرنے والوں میں ایک اور ہندوستانی نقاد ابو الکلام قاسمی ہیں۔

۳۱۔ کیونکہ ساختیاتی تنقید نئی تنقید کے ردعمل میں پیدا ہوئی تھی۔ بارت نے بالتفصیل نئی تنقید کی خامیوں کو اجاگر کیا اور پھر نئی تنقید کے خلاء کو پر کر کے ساختیاتی تنقید کے اصول مرتب کئے۔

۳۲۔ دیوندر اسر۔ ادب کی آبرو۔ ص ۲۸

۳۳۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات، مشرقی شعریات، ص ۵۷۲

۳۴۔ دیوندر اسر کی اصل خدمت مابعد جدید تنقیدی اور فکری منظر نامے سے پیدا ہونے والے سوالات کو ابھارنا ہے۔ یہ سوالات دراصل مغربی تنقیدی تھیوری کے تناظر میں مشرقی شعریات اور تہذیب کو درپیش مسائل سے عبارت ہیں۔ اس باب میں ان کا مرکزی سوال ادب کی ادبیت اور مشرقی تنقیدی تھیوری کو خود مشرقی ادب سے اخذ کرنے کا سوال ہے۔

۳۵۔ وزیر آغا۔ مصنف تصنیف اور قاری "اوراق" جولائی اگست ۹۴ء ص ۶۹

۳۶۔ گوپی چند نارنگ سے گفتگو۔ "اوراق" جولائی اگست ۹۴ء۔ ص ۵۳

۳۷۔ وزیر آغا۔ دستک اس دروازے پر۔ ص ۱۸۸

۳۸۔ Wazir Agha,Symphony of Existence, p: 50

اردو خود نوشت سوانح کے پچاس سال

خود نوشت سوانح (Autobiography) کا لفظ پہلی بار سودے Southy نے ۱۸۰۹ء میں استعمال کیا ل۔ ابتدا میں سوانح عمری (Biography) اور تاریخ میں فرق موجود نہیں تھا۔ مثلاً ہیروڈوٹس کی Histories، زینو کی Anabasis اور سیزر کی Commentries میں تاریخ اور سوانح یکجا ہیں۔ تاہم مارکیوس اوریلیاس کی Meditations (جو دوسری صدی عیسوی میں تصنیف ہوئی) سوانح کے جدید تصور کے زیادہ قریب ہے۔ مغربی ادب میں جدید طرز کی پہلی خود نوشت سوانح سینٹ آگسٹائن کی اعترافات (Confessions) ہے جس کا زمانہ چوتھی صدی عیسوی ہے۔ اس میں مصنف نے اپنی روحانی واردات کو شخصی پیرائے میں بیان کیا ہے۔ یہ ذات کے نفسیاتی تجزیے کی ایک غیر معمولی مثال ہے، جو اپنے زمانے کی خارجیت پسندی اور رسومیات پرستی کی بنا پر پزیرائی حاصل نہ کر سکی۔ آج کل تو خیر تجزیۂ باطن ایک عمومی رویہ ہے۔

اس سلسلے کی دوسری خود نوشت سوانح حیات ایک صوفی ماجری کیمپ کی The Book of Margery ہے جو پہلی بار ۱۴۲۰ء میں چھپی۔ یہ بھی روح کے سفر کو ایک غیر عمومی اسلوب میں پیش کرتی ہے۔ مانتین کے Essais جو پہلی بار ۱۵۸۰ء میں منظر عام پر آئے، وہ خیال افروز ہیں اور تحلیل باطن کو شخصی زاویے سے پیش کرتے ہیں۔

مندرجہ بالا تینوں کتب جن میں زمانی بعد خاصا ہے، خود نوشت سوانح کے فن لطیف کے بنیادی خدوخال مرتب کرتی ہیں۔

خود نوشت سوانح حیات کے جدید تصور کی تعمیر و تشکیل میں نشاۃ ثانیہ کے Anthropocetrism کے عقیدے نے دوسرا اہم کردار ادا کیا، جس کے تحت انسان مرکز کائنات تھا، گویا انسان کا خود کو مرکز انفس و آفاق متصور کرنا پرانی بات ہے، مگر مغرب کی نشاۃ ثانیہ کے غیر معمولی فکری تحرک، تجسس اور پرکھ پڑچول کے ہمہ گیر عمل نے اس قدیم تصور کو نئے معنی دیے۔ اب انسان خود کو اس عظیم کائنات کا مرکز سمجھ کر اپنے اندر کائنات کی سی وسعت اور کشادگی محسوس کرنے لگا تھا اور اس وسعت میں سفر پیا ہونے کی کوشش کر رہا تھا، چنانچہ اس زمانے کے مغربی فکشن میں کرداروں کی شخصیت کا تجزیہ و تحلیل ایک مقبول رجحان تھا۔ مختلف ادبی اصناف میں موضوعیت (Subjectivity) کے اس میلان نے بالواسطہ خود نوشت سوانح کے فن پر دو قسم کے اثرات مرتب کئے۔ اول خود نوشت میں موضوعیت کو بنیادی فنی لوازمہ قرار دیا۔ دوم فکشن کی تخلیقیت کو بطور ایک امکان آپ بیتی میں داخل کیا جس سے تجزیہء ذات کی خام اور سادہ شکل ایک تخلیقی ڈھنگ سے آشنا ہوئی۔ بعد میں یہ رجحان خود فکشن پر خود کلامی Monologue کی شکل میں اثر انداز ہوا۔ اور اب کچھ لوگ خود آپ بیتی کو خود کلامی قرار دینے پر مصر ہیں۔

۱۸ویں صدی کے ربع آخر میں روسو کے اعترافات سامنے آئے، جن میں نفسیاتی حقائق کو فکشن کی امکانی تخلیقیت سے گہرائی بخشنے اور روشن تر بنانے کے بجائے انہیں Fictionalize کیا گیا۔ تاہم ان کی مقبولیت اور اثر پزیری سے انکار نہیں۔

مغرب میں بیسویں صدی میں آپ بیتی کے دو اسالیب واضح شکل میں سامنے آئے، افقی اور عمودی۔ افقی اسلوب زندگی کے خارجی، معاشرتی، قومی حقائق کو شخصی حوالے سے بیان کرنے سے مرتب ہوا، جبکہ عمودی اسلوب خود کلامی کے انداز میں اندر کے سفر کا بیانیہ اور روح کی نشوونما کا بیان ہے۔

بیسویں صدی میں دو واقعات نے آپ بیتی کے فن پر گہرے اثرات مرتب

کئے۔ ایک واقعہ تو لاشعور اور اجتماعی لاشعور کی دریافت ہے اور دوسرا دو عظیم جنگیں۔ اول الذکر انقلاب آفریں علمی واقعہ نے انسان کو ذات کی اتھاہ گہرائیوں کا احساس دلایا، نیز اس کے اعمال کی تہ میں کارفرما متعدد غیر روشن اسباب کو نشان زد کیا۔ یونگ کے اجتماعی لاشعور نے غیر روشن اسباب اور دبے ہوئے جذبات کی جگہ ایسے آرکی ٹائپ کو اہمیت دی، جو انسانوں کو سارے زمانوں اور ساری تہذیبی کروٹوں سے ہم آہنگ کرتے ہیں۔ یوں آپ بیتی کے فن میں ایک ایسی گہرائی، ذات کے گہرے دھندلے منطقوں تک رسائی کی ایسی جستجو پیدا ہوئی، جس سے یہ فن اب تک ناآشنا تھا۔ دو عظیم جنگوں نے لوگوں کو اپنی یادداشتوں کو محفوظ کرنے کی تحریک دی۔ یوں ایک بڑے واقعے کے حوالے سے انسان کی گواہی اور مشاہدے کو خودنوشت میں اہمیت ملی۔

(۲)

اردو میں مغرب کے اثرات سے بیسویں صدی میں خودنوشت سوانح کا رواج شروع ہوا[۱]۔ اردو کو ورثے میں تو زک نویسی اور سوانح عمری کا فن ضرور ملا۔ دونوں میں نہ صرف تاریخ کا عنصر حاوی تھا بلکہ بنیادی مقصد تاریخ کے ذریعے مخصوص نتائج پیدا کرنا تھا۔ توزک بادشاہ کی شاہانہ خواہشات اور شاہی انا کو تاریخ کے سانچے میں ڈھالنے کا فن تھا اور انیسویں صدی کے ربع آخر میں سوانح عمریاں بے جہت معاشرتی زندگی کو تاریخی شخصیات اور ان کے کارہائے نمایاں (اور مصنف کے حسن بیان) کی مدد سے جہت آشنا کرنے کا مقصد رکھتی تھیں۔[۳]

یہ عجیب بات ہے کہ اردو میں خودنوشت سوانح کا آغاز کسی ثقہ ادیب کے ہاتھوں نہیں ہوا[۴]۔ برصغیر پاک و ہند بیسویں صدی کے نصف اول تک بنیادی سیاسی تحریکوں کی آماجگاہ بنا رہا، چنانچہ برصغیر کی تاریخ کا یہ زمانہ سیاسی شخصیتوں کی شہرت اور عروج کی راہ ہموار کرتا ہے اور تاریخ میں انہیں ایک نمایاں جگہ دیتا ہے۔ اردو خودنوشت سوانح کے ابتدائی خدوخال انہی سیاسی اور قومی شخصیات نے اپنے مذکورہ تاریخی مقام کے

شعور کے تحت آپ بیتیاں لکھ کر ابھارے۔ سر رضا علی کی "اعمال نامہ" اور سر ظفر اللہ کی "تحدیث نعمت" برطانوی ہند کی سیاسی، معاشرتی اور قومی تاریخ کو شخصی تجربات و مشاہدات کی روشنی میں پیش کرتی ہیں۔ گویا اردو خودنوشت کا پہلا زاویہ تاریخ کے منظر نامے میں "شخصیت" کے کردار ذاتی اور مشاہدے کو تاریخی گواہی کے طور پر پیش کرنے سے عبارت ہے۔

قیام پاکستان کے بعد اردو کی پہلی قابل ذکر آپ بیتی عبدالحمید سالک کی "سرگذشت" ہے۔ یہ سرگذشت نہ صرف مصنف کے احوال ذاتی کا بیان ہے بلکہ اپنے عہد کی سیاست، صحافت، ادب اور معاشرت کی تصویر بھی ہے، یوں اس خودنوشت میں سوانح اور تاریخ کا ایک متوازن امتزاج ہے۔ مولانا عبدالمجید سالک کے اپنے عہد کے نامور ادباء سے قریبی روابط تھے۔ سرگزشت میں یہ ادباء ایک نئے روپ میں نظر آتے ہیں، خصوصاً اقبال۔ بنیادی طور پر "سرگزشت" کے سوانحی و تاریخی عناصر کی جڑیں تقسیم ہند کی فضا میں پیوست ہیں۔ چنانچہ شخصی و قومی احوال کے تذکرے اور رجال کے بیان میں مصنف کی اپروچ معروضی (Objective) ہے۔

"سرگزشت" کے نام سے ہی ایک اور آپ بیتی ذوالفقار علی بخاری نے لکھی، جو پطرس بخاری کے برادر خورد ہیں۔

مولانا عبدالماجد دریابادی نے "آپ بیتی" کے نام سے اپنی سوانح عمری لکھی، جو ان کی وفات کے بعد چھپی۔ مولانا ایک ادیب، مذہبی مفکر، صحافی اور فلسفی تھے۔ مذہبی فکر اور فلسفیانہ میلان کی بیک وقت موجودگی نے مولانا کی شخصیت میں ایک کشمکش کو جنم دیا۔ اس کشمکش نے انہیں مذہبی عقائد کے سلسلے میں تشکیک اور الحاد کی منزل بھی دکھائی۔ اصولاً اندر کی اس وضع کی صورت حال ہی ایک اچھی آپ بیتی کا خام مواد ہے کہ یہی صورت حال آدمی کو اندر کی گہرائیوں کو ناپنے اور وسعتوں کو کھوجنے کی تحریک دیتی ہے، اندر کا یہی سفر آپ بیتی میں وہ تہہ داری پیدا کرتا ہے جو اس صنف کو جمالیاتی شان عطا کرتی ہے

اور دوسری طرف یہی سفر انسانی روح کی نشو و نما کا باعث بنتا ہے۔ "آپ بیتی" میں مولانا نے احوال واقعی کے بیان میں خوف فساد خلق کو حائل نہیں ہونے دیا، غالباً اس لیے کہ ان کی باطنی کشمکش اوریجنل تھی، دوم وہ الحاد و تشکیک سے نجات پانے میں کامیاب ہو گئے تھے، سوم بطور صحافی اور مفسر قرآن وہ ایسا مرتبہ اور اتھارٹی حاصل کر چکے تھے، جس کے "فرمائے ہوئے" کو اعتبار اور وقار ملتا ہے... بایں ہمہ مولانا عبدالماجد دریابادی نے "آپ بیتی" میں باطن کا وہ مظاہرہ نہیں کیا کہ ذات کے تہ در تہ اسرار کا پردہ چاک ہو، شاید اس لیے کہ ان کی نظر میں خودنوشت کی صنفی حدود مصنف کی شخصی کمزوریوں کے برملا اظہار تک محدود ہیں۔ مولانا کتاب کے دیباچے میں لکھتے ہیں :

> "اللہ جانے انسان کو انسان کی پستیوں، رسوائیوں، فضیحتوں کی داستان سننے میں کیا مزا آتا ہے؟... ہم ایسوں کے لیے یہی بہت ہے کہ قلم کا دامن کذب صریح و افترائے مبین سے آلودہ نہ ہونے پائے۔"

"یادوں کی دنیا" ڈاکٹر یوسف حسین خان کی خودنوشت سوانح حیات ہے۔ نام سے ہی ظاہر ہے کہ مصنف نے اپنی بیتی کو تخلیقی واردات بنا کر رقم نہیں کیا بلکہ اپنے شخصی احوال و واقعات، اپنے خاندان، افراد خاندان (بالخصوص ڈاکٹر ذاکر حسین خان، سابق صدر جمہوریہ ہند) عثمانیہ یونیورسٹی حیدر آباد (جہاں وہ مدرس رہے) اور اپنے احباب اور ان سب سے اپنے تعلق خاطر کی یادوں کو سمیٹا ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خان گو فلسفیانہ خیالات میں گہری دلچسپی لیتے تھے، مگر ان کا "فلسفہ" سیاحت باطن کی طرف ان کی راہنمائی کرتا نظر نہیں آتا۔ یوں لگتا ہے ان کی نظر میں زندگی ٹکڑوں میں بٹی ہوئی چیز ہے۔ معاشرتی اور قومی زندگی، تحقیقی و تصنیفی زندگی اور مدرسی الگ الگ خانے اور جدا جدا تقاضے رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر یوسف حسین خان اصلاً اردو ادبا کی اس نسل سے تعلق رکھتے ہیں جو زندگی اور ادب کو ملی مقاصد کے تابع گردانتی تھی اور ادیب کو دیدۂ بینائے قوم متصور کرتی تھی۔

"یادوں کی دنیا" میں مصنف نے اپنے دیدہ ء بینا کے مشاہدات کو خالص مدرسانہ اسلوب میں بیان کیا ہے۔ اس کتاب کی تاریخی اہمیت یوں بنتی ہے کہ اس میں جامعہ ملیہ کے قیام اور سقوط حیدر آباد سے متعلق نادر معلومات ملتی ہیں۔

"آشفتہ بیانی میری"[٦]۔ رشید احمد صدیقی کی سرگزشت ہے۔ رشید احمد صدیقی کے تخلیقی شعور کے سب زاویے علی گڑھ سے برآمد ہوتے اور واپس علی گڑھ میں جذب ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ ان کی سوانح بھی دراصل علی گڑھ کی خودنوشت معلوم ہوتی ہے۔ رشید احمد صدیقی اردو طنزیات و مضحکات میں قطعی منفرد اور بے حد ممتاز اسلوب کے حامل ہیں۔ وہ طنز و مزاح میں بھی جملوں کے داخلی حسن کا پختہ ذوق اور گہرا شعور رکھتے ہیں۔ ان کی خودنوشت کا سب سے زیادہ توجہ طلب پہلو ہی ان کا اسلوب ہے۔ وگرنہ یہ علی گڑھ کے کالج بننے کالج سے یونیورسٹی اور بعد ازاں علی گڑھ کی مخصوص تعلیمی اور تہذیبی اقدار کے زوال پذیر ہونے کے ایک خاص زمانے کی تاریخ ہے۔

علی گڑھ سے وابستہ خواجہ غلام السیدین نے "مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زبان سے" کے نام سے خودنوشت سوانح لکھی ہے۔ جسے ان کی وفات کے بعد صالحہ عابد حسین نے شائع کیا۔ مصنف مولانا حالی کے پڑنواسے تھے۔ مولانا حالی اور علی گڑھ سے بیک وقت وابستگی نے مصنف کے مزاج میں مقصدیت، اصلاح اور تہذیبی عناصر کی آمیزش کی ہے۔ خالص آپ بیتی کے نقطہ ء نظر سے اس کتاب کا قابل ذکر پہلو یہ ہے کہ مصنف مسرت کو اپنے داخل میں تلاش کرنے کا میلان رکھتا ہے۔ اور اس ضمن میں انشائی رویے کا مظاہرہ کرتا ہے۔

"خواب باقی ہیں" پروفیسر آل احمد سرور کی خودنوشت سوانح ہے۔ دیباچے میں لکھتے ہیں :

> "خودنوشت تاریخ نہیں مگر اس میں تاریخی حقائق ضروری ہیں۔ یہ واقعات کا خشک بیان نہیں ان واقعات کے ساتھ جو کیفیات وابستہ ہیں ان کی داستان بھی ہے۔ واقعات اس لیے اہم ہیں کہ ان واقعات نے کیا تاثرات اور کیفیات عطا کی

ہیں۔"

بحیثیت نقاد آل احمد سرور نے خود نوشت سوانح کے فنی خصائص کو ٹھیک ٹھیک نشان زد کیا ہے۔ ان کا یہ نکتہ کہ آپ بیتی میں تاریخ اور واقعات کی اصل اہمیت ان کے موضوعی تاثر کی بنا پر ہے، نہایت خیال انگیز ہے۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ پروفیسر صاحب اپنے واضح و جامع تنقیدی شعور کو اپنی آپ بیتی کی تصنیف میں بروئے کار نہیں لائے۔ جگہ جگہ غیر ضروری اور طویل تفصیلات کو پیش کرتے ہیں، اوپر سے یہ تفصیلات اس قدر نجی ہیں کہ عام قاری کی دلچسپی بہت جلد دم توڑ دیتی ہے۔ ستم بالائے ستم یہ کہ مصنف کے اسلوب میں بے تکلفی اور سادگی کا قحط ہے۔ مصنف سوانح میں کسی لمحے بھی اپنی استاد یا ناقد کی حیثیت کے شعور سے دست کش ہوتا نظر نہیں آتا۔ آپ بیتی میں یہ سب سے خطرناک بات ہے۔ خود نوشت یا سوانح بالعموم عمر کے اس حصے میں لکھی جاتی ہے جب آدمی پر چراغ سحری ہونے کا احساس حاوی ہوتا ہے اور آدمی اپنے ذہنی ارتقاء اپنے نظریات و خیالات کی پختگی اور جذبات کے توازن کی منزل کو پہنچ چکا ہوتا ہے، گویا آدمی پہاڑ کی چوٹی پر ایستادہ ہوتا ہے اور وہاں سے وہ اپنے سفر گذشتہ اور حاصل عمر پر نظر ڈالتا ہے۔ چنانچہ وہ اپنے شعور کی اولین ساعت سے لے کر زندگی کے سب سے بڑے کارناموں اور ناکامیوں کو اپنی موجودہ ذہنی سطح اور جذباتی اپروچ سے از سر نو نہ صرف Live کرتا ہے، بلکہ ان کے تجزیے و تفہیم کے عمل سے بھی گزرتا ہے۔ چنانچہ آپ بیتی عمر کے حساب کے تخمینے کا حاصل جمع نہیں بلکہ اس سے "کچھ زیادہ" ہے۔

"گرد راہ" اختر حسین رائے پوری کی یاد داشتوں، مطالعے اور مشاہدات کا مجموعہ ہے۔ مصنف نے اپنی یاد داشتوں کے خم و پیچ کو ادب، تاریخ اور تہذیب کے مطالعے اور قومی و بین الاقوامی اداروں میں علمی و ثقافتی ذمہ داریوں کی ادائیگی کے دوران حاصل ہونے والے مشاہدات کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اہم بات یہ کہ مصنف کا مطالعہ ایک مخصوص و محکم آئیڈیالوجی میں اسیر اور مشاہدہ ایک اختصاصی نقطہ ء نظر کا پابند

ہے، اس لیے "گرد راہ" میں پیش کی جانے والی زندگی میں تنوع ناپید ہے۔ مصنف کی آئیڈیالوجی مارکسی ترقی پسندی سے ماخوذ ہے۔ وہ بنیادی طور پر مارکس کے اس نقطہ ء نظر کا حامی ہے کہ فلسفی زندگی کو سمجھنے میں بہت سر کھپا چکے، اصل مسئلہ اسے بدلنے کا ہے۔ چنانچہ وہ زندگی کو ماورا سے وابستہ کر کے اسے ایک وسیع تر کل میں معرض فہم و تجزیہ میں لا کر حیرتوں کا تجربہ کرنے کے بجائے، انسان کی حیات ارضی کے سیاسی، معاشرتی، معاشی، تعلیمی مسائل میں دلچسپی رکھتا ہے۔ اس امر نے "گرد راہ" کے مصنف کے مزاج میں عملیت پسندی اور نقطہ ء نظر میں محکمیت کا عنصر پیدا کیا ہے۔[۸]

خود نوشت میں یاد داشتوں کا عنصر بعض اوقات اسے فنی و تخلیقی اعتبار سے کمزور بھی بنا دیتا ہے۔ مصنف اپنی ہر یاد داشت کو متبرک و محترم سمجھ کر بیان کرتا چلا جاتا ہے اور اپنی یاد داشتوں کو اپنی زندگی کے بنیادی ڈھانچے میں منظم کرنے پر توجہ نہیں دیتا۔ حالانکہ زندگی کا ہر واقعہ انسان کے اندر کی صورت حال پر اثر انداز ہوتا اور باطن میں جاری نشو و نما کے عمل میں نئے نئے ابعاد پیدا کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر معروضیت کی ایک موضوعیت ہوتی ہے۔ تاہم یہ دوسری بات ہے کہ باطنی نشو و نما کے سارے پراسس کو سمجھنے کے لیے ایک مختلف ذہنی صلاحیت درکار ہے، جسے کچھ لوگ تیسری آنکھ اور کچھ جمالیاتی فاصلے سے موسوم کرتے ہیں۔ آپ بیتی اس تیسری آنکھ کے کھلنے یا جمالیاتی فاصلے کی نمود کے بغیر وجود میں نہیں آتی۔ "گرد راہ" میں بعض مقامات پر مصنف نے اپنی یاد داشتوں سے فطری جذباتی پیوستگی کی بنا پر انہیں تفصیل سے بیان کیا ہے اور مذکورہ بالا نکتے کا لحاظ نہیں رکھا۔ تاہم کہیں کہیں مصنف نے یاد داشتوں کو اندر کی نشو و نما سے مربوط کرنے کی کوشش کی ہے، جس سے "گرد راہ" تخلیقی حسن کی علمبردار ٹھہری ہے۔

بحیثیت مجموعی "گرد راہ" اس اعتبار سے اہم ضرور ہے کہ بہ قول مجنوں گورکھ پوری "پچھلے پچاس ساٹھ برسوں کی ادبی، تہذیبی، سیاسی اور سماجی تاریخ کی زندہ دستاویز ہے۔"

(۴)

گذشتہ صفحات میں پچھلے پچاس برسوں میں لکھی گئی چند ایسی خود نوشت سوانح عمریوں کا جائزہ پیش کیا گیا ہے، جن میں غالب عنصر "تاریخ" ہے اور "تاریخ" کو پیش کرتے ہوئے مصنف اپنی تاریخی اہمیت کے شعور سے دست کش نہیں ہوئے۔ یہ جائزہ یہ بھی باور کراتا ہے کہ مصنفین نے آپ بیتی کو ایک تخلیقی صنف کے طور پر برتنے پر توجہ کم دی ہے، اپنی یادداشتوں کو کسی نہ کسی حوالے سے اہم سمجھ کر انہیں ریکارڈ پر لانے یا پھر اپنے نظریات کا اظہار کرنے میں زیادہ سرگرمی دکھائی ہے۔

اب چند ایسی خود نوشت سوانح عمریوں کا ذکر مقصود ہے جن کا اہم پہلو تاریخ نہیں ہے۔

"مٹی کا دیا" از میرزا ادیب۔ یہ ایک شریف النفس اور انسان دوست شخص کی سوانح عمری ہے، جو لاہور کے بھاٹی دروازے کے اندر ایک محلہ کی ایک گم نام گلی میں، ایک ناخواندہ اور پسماندہ خاندان میں پیدا ہوا۔ کم عمری میں معمولی محنت مزدوری کی، پھر اسکول میں داخل کرادیا گیا۔ زمانۂ طالب علمی میں مٹی کے دیے کے مدھم اجالے میں کہانیوں کی کتابیں پڑھ کر اسے ادب کا ذوق ہوا۔ چنانچہ یہ مٹی کا دیا اور کہانی کا ذوق اس کی باطنی شخصیت کی تشکیل میں مرکزی کردار ادا کرتا ہے۔ مٹی کا دیا ایک مختصر حلقۂ نور کو جنم دیتا ہے۔ مٹی سے نسبت کی وجہ سے اس میں تکبر پیدا نہیں ہوتا، عاجزی اور استغنا کے ساتھ وہ بساط بھر ظلمتوں کو مٹاتا چلا جاتا ہے۔ میرزا ادیب کی شخصیت میں بھی یہی اوصاف ہیں۔

کتاب کے پیش لفظ میں میرزا ادیب نے وضاحت کی ہے :

> "میں نے آپ بیتی لکھی ہے، تاریخ ہرگز نہیں۔ جو کچھ لکھا ہے اس میں تاریخ اور جغرافیے کے معینہ اصولوں کی پابندی نہیں کی اور کر بھی نہیں سکتا تھا۔ میں نے تو اپنی زندگی کے بیتے ہوئے واقعات کو انہی صورتوں میں دیکھا ہے، جس طرح وہ میری یادداشتوں کی دنیا میں اپنا پرتو ڈال رہے ہیں وہ سب کچھ جو کچھ بھی تھا، تاریخ اور جغرافیے کی حقیقتوں کے اندر میری داخلی دنیا میں آکر اور سالہا سال تک یہیں رہ کر میری ذات کا حصہ بن چکا ہے۔ اور ذات جب کسی شے کو اپنا حصہ بنالیتی ہے تو اسے اس انداز میں قبول نہیں کرتی، جس طرح تاریخ اور جغرافیہ اسے قبول کرتا ہے۔"

ظاہراً تو میرزا ادیب نے یہاں اپنی آپ بیتی کی مخصوص تیکنیک کا دفاع کیا ہے کہ انہوں نے اپنی عمر کے ماہ و سال کو تاریخ کے تسلسل زمانی اور جغرافیے کے چوکھٹے میں محصور نہیں کیا، مگر اصلاً انہوں نے آپ بیتی کے ایک تخلیقی امکان کو منکشف کیا ہے کہ آپ بیتی میں مرکز و محور لکھنے والے کی ذات ہے نہ کہ شخصیت۔ شخصیت باہر کی دنیا، تاریخ اور جغرافیے کی گود میں پلتی اور سماجی اداروں اور معاشرتی رسومیات کا جھولا جھولتی ہے، مگر ذات ایک خود مختار اور اپنے مخصوص قوانین کی حامل "ہستی" یا شاید "اصل ہست" ہے، جو باہر کی حاکمیت کے آگے سر تسلیم خم کرنے کے بجائے باہر کی سٹرکچرنگ کرتی ہے۔ میرزا ادیب کی نظر میں آپ بیتی محض تاریخی اور معروضی واقعات کے بیانئے کے بجائے ذات کے آئینے میں یادداشتوں کی چہرہ نمائی کا عمل ہے۔ چنانچہ "مٹی کا دیا" میں انہوں نے عمر رفتہ کے واقعات و حالات کو محض بیان نہیں کیا بلکہ بڑھاپے کے وژن کی مدد سے انہیں مشاہدہ کیا ہے۔ اس وژن کی خاص بات افسانوی تخیل ہے جو چھوٹے چھوٹے واقعات کو جزئیات کے ساتھ گرفت میں لینے پر کمربستہ نظر آتا ہے۔ مگر حیرت ہے کہ میرزا ادیب نے بچپن اور لڑکپن کے واقعات کی بازیافت تو نہایت دلچسپ اور افسانوی اسلوب میں کی ہے، مگر آگے کی زندگی کے واقعات کو یونہی خیال کر کے فقط بیان کر دیا ہے۔ وجہ غالباً عہد کہولت کی زمانۂ طفولیت سے فطری مناسبت ہے، مگر اس سے خود نوشت سوانح کا جمالیاتی توازن مجروح ہوا ہے۔ نیز مصنف نے ذات کے سفر میں تسلسل اور منازل کی نشاندہی بھی نہیں کی، جس سے اس صنف کا وہ تخلیقی امکان (جس کا انہوں نے خود پیش لفظ میں اشارہ کیا ہے) بروئے کار آہی نہیں سکا۔ معاصر ادبا اور رجال

اور بعض اداروں کا ذکر بھی صرف چند اہم باتوں کو ریکارڈ پر لانے کے تحت ہوا ہے۔

اب اردو کی ایک مشہور اور غالباً سب سے متنازع خود نوشت کا ذکر مطلوب ہے۔ "یادوں کی برات" اس کی وجہ ٔ شہرت و تنازعہ جوش ملیح آبادی کا اپنے معاشقوں کے سلسلے میں مبالغہ آمیز اور لذت آفریں بیانات کا شامل کرنا ہے۔ "یادوں کی برات" اسلوب کے شکوہ کے اعتبار سے قدرے عمدہ مگر مضامین کے لحاظ سے معمولی ہے۔ "خود کشائی" کے عنوان سے حضرت جوش لکھتے ہیں :

> "میری زندگی کے چار بنیادی میلانات ہیں۔ شعر گوئی، عشق بازی، علم طلبی اور انسان دوستی۔"9

اس سوانح کے مطالعے کے بعد ایک اور میلان کا اضافہ کیا جا سکتا ہے، وہ ہے بے اعتدال خود پسندی۔ مثلاً شعر گوئی کے سلسلے میں لکھتے ہیں۔ "میں نے شاعر بننے کی تمنا کبھی نہیں کی بلکہ شعر خود خواہش آں کرد کہ گردد فن" جوش کی شخصیت میں متعدد تضادات ہیں۔ وہ عقلی واستدلالی رویے کے اس شدت سے قائل تھے کہ انہوں نے بعض اوقات عقائد کو بھی اس کی بھینٹ چڑھا دیا۔ میری نظر میں ان کی یہ جہت محض اس سائنسی عقلی رویے کی پیدا کردہ نہ تھی جس کا آغاز ہمارے ہاں سرسید تحریک سے، مغربی اثرات کے تحت ہوا، بلکہ ان کی شخصیت کا وہ عدم توازن ذمہ دار ہے، جو ان کی جذباتی عدم پختگی کی وجہ سے پیدا ہوا۔ مثلاً ان کی علم طلبی انہیں بتاتی ہے کہ "عشق فطرت کا ایک بہت بڑا فریب ہے، جو اس لیے دیا جاتا ہے کہ انسان افزائش نسل کے توسط سے موت کے مقابلے میں حیات پیدا کرتا رہے۔" مگر ان کی عشق بازی موت کے مقابلے میں حیات پیدا کرنے کے عظیم اور مقدس تخلیقی کام کے بجائے لذت پرستی سے مملو ہے۔ یہاں ان کی علم طلبی ایک زاویے سے ان کی خود پسندی کی تسکین کا ذریعہ ٔ محض اور دوسرے زاویے سے ایک نفسیاتی مغالطے میں بدل جاتی ہے۔ اس کا ثبوت ان کے اس بیان کے تجزیے سے بھی مل سکتا ہے :

> "اس کوچے میں برسوں پاپڑ بیلے، کتابوں پر کتابیں پڑھیں، ہندو مسلم، یہودی، زرتشی، بدھی، چینی اور عیسائی علماء کے سامنے برسوں دریوزہ گروں کی مانند کاسہ ٔ گدائی بڑھایا، علم کی بھیک مانگی، آگاہی کے واسطے ان کے آستانوں پر ناک رگڑی، گڑگڑا کر دامن پھیلایا، لیکن کچھ بھی حاصل نہ ہو سکا۔"

یہ اسلوب اور مضمون ہر دو اعتبار سے شاعرانہ بیان اور مجموعی تاثر کے حوالے سے نمائشی ہے۔ ورنہ تاریخ میں داخلی طلب میں محنت اور اخلاص کے یوں رائگاں چلے جانے کی ایک مثال بھی نہیں۔

البتہ جوش کی انسان دوستی ایک اہم چیز ہے۔ انہوں نے شاعری اور آپ بیتی میں انسانیت کی عالمگیر وحدت کا تصور جس جرأت اور بلند آہنگی سے پیش کیا ہے، وہ بلاشبہ قابل قدر ہے۔

جوش کی سوانح کا نمایاں ترین پہلو لذت بیان ہے۔ وہ اسلوب کو پر شکوہ بنانے کے لیے بلند صوت الفاظ اور مترادفات کا کثرت سے استعمال کرتے ہیں، جس سے واقعیت بعض اوقات بہت بری طرح مجروح ہوتی ہے اور اسلوب ہی مقصود بالذات بن جاتا ہے۔ جس طرح "مٹی کا دیا" میں میرزا ادیب اپنے افسانوی تخیل کے اسیر ہیں اسی طرح جوش "یادوں کی برات" میں اپنے اس شاعرانہ تخیل کے طلسم کے ہاتھوں بے بس ہیں، جو لذت اندوزی کی خاطر واقعات گھڑتا بھی ہے اور انہیں مزے لے لے کر بیان بھی کرتا ہے۔

اس خود نوشت سوانح میں غیر ضروری باتوں، اشخاص اور واقعات کو بے جا طوالت کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔ مثلاً "میرے چند قابل ذکر احباب" "میرے دور کی چند عجیب ہستیاں" اور "میرے معاشقے" کے عنوانات سے ایسے لوگوں کا جذباتی پیرائے میں مفصل ذکر کیا گیا ہے، جن کا سرسری ذکر ہی مصنف کے ساتھ روابط پر روشنی ڈالنے کے لیے کافی ہوتا۔ بحیثیت مجموعی یہ ایک خود پسند اور جذباتی شخص کی یادوں کی برات ہے۔

اسی ذیل میں دو کتابوں کا ذکر ضروری ہے، جو ہر چند معیاری خود نوشت سوانح کی حیثیت سے تو قابلِ ذکر نہیں ہیں مگر ایک خاص حوالے سے ان کا تذکرہ لطف سے خالی نہیں۔ "میرے ماہ وسال" از جاوید شاہین اور "بری عورت کی کتھا" از کشور ناہید [۱۰] مجموعی طور پر یہ دونوں کتابیں کمرشل اساس اور "زرد ادب" کے تحت آتی ہیں، جنہیں مصنفین نے اپنی صاف بیانی اور حق گوئی کے دعوے اور "پاکستان جیسے بند معاشرے" کی گھٹن کے طعنے سے کیش کروانا چاہا ہے۔ یہ کتابیں پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ بعض اوقات ادیب توجہ حاصل کرنے کے لیے کیا کیا سہارے تلاش کرتا ہے۔

"شہاب نامہ" اردو کی ایک مشہور و مقبول خود نوشت سوانح ہے۔ اس کی شہرت و مقبولیت کا ایک اہم سبب اس کی "افسانویت" ہے۔ یہ افسانویت واقعات میں بھی ہے اور اسلوب میں بھی۔ اور قدرت اللہ شہاب کی شخصیت میں بھی! اہم انتظامی عہدوں اور سربراہان مملکت (خصوصاً صدر ایوب خان) سے قریبی روابط نے ایک طرف شہاب صاحب کی شخصیت میں طلسماتی توجہ پیدا کی اور دوسری طرف ممتاز مفتی وغیرہ کی تحریروں تقریروں نے ان کی شخصیت میں پُراسراریت اور کرشماتی عنصر کی تشہیر کی۔ ہر دو صورتوں نے قدرت اللہ شہاب کے اندر ایک ایسے احساس کو جنم دیا جو آدمی کے اپنے تجربات، مشاہدات اور "کارہائے نمایاں" کو اپنی نظر میں اس قدر اہم اور امانت دنیا بنا کر پیش کرتا ہے کہ آدمی انہیں منصۂ شہود پر لانا اپنا اخلاقی اور انسانی فریضہ خیال کرتا ہے۔ قدرت اللہ شہاب نے زیر نظر کتاب کی تصنیف کا بنیادی مقصد "حقائق کے ریکارڈ کو صاف کرنا" قرار دیا ہے۔ ان حقائق کے ضمن میں برٹرینڈرسل کے یہ خیالات قابل توجہ ہیں:

> "جب ایک محتاط نقاد کسی سوانح عمری پر تحریری ثبوت کی روشنی میں غور کرے تو وہ اکثر اوقات اس سوانح عمری کو عیاں طور پر تغافل شعارانہ اغلاط سے بھرپور پاتا ہے۔" [۱۱]

چنانچہ "شہاب نامہ" کے حقائق کی اصلیت کا کھوج تو کوئی مورخ نقاد ہی لگائے

گا، جس کے پیش نظر جملہ تحریری ثبوت ہوں گے۔

حیثیت خود نوشت سوانح یہ چند در چند فروگذاشتوں کی حامل ہے۔ ابتدائی ابواب زمانی و معروضی ربط اور توازن سے عاری ہیں، بلکہ ہر باب اپنی جگہ ایک افسانے اور رپورتاژ کی حیثیت رکھتا ہے۔ آپ بیتی کا فن ناول سے ملتا جلتا ضرور ہے کہ ناول کی طرح ہی اس میں بیان کردہ واقعات میں ایک زمانی نظم و ترتیب اور نشو و نما ارتقا کا عمل اجاگر ہونا چاہیے، مگر شاید یہ جبھی ممکن ہے کہ مصنف کی ذات کے مختلف ٹکڑوں کے درمیان ایک نامیاتی رشتے نے زماں کی کروٹوں کے ساتھ مسلسل نشو و نما پائی ہو۔ اس بنا پر ہر شخص کو (خواہ وہ کتنی ہی بڑی سماجی حیثیت کا حامل ہو) اپنی سوانح لکھنے کا حق بھی نہیں پہنچتا، بالکل جس طرح ہر شخص تخلیق کار کے درجے پر فائز ہونے کا اہل نہیں ہوتا۔ "شہاب نامہ" کی بیشتر ضخامت ایسے واقعات کے تفصیلی بیان میں صرف ہوئی ہے، جن کی وجہ سے قدرت اللہ شہاب کی حیثیت اور کردار متنازع بنے یا پھر ایسے تاثرات اور خیالات کے تذکرے کے لیے مختص ہے، جو مصنف کو دوران ملازمت حاصل ہوئے۔ ان باتوں سے مصنف کی باطنی زندگی کے اس مدوجزر پر کوئی روشنی نہیں پڑتی، جو ایک آپ بیتی کی تخلیقی ضرورت ہے۔ رہا آخری باب "چھوٹا منہ بڑی بات" تو اس میں باطنی احوال کم اور واعظانہ رنگ زیادہ ہے اور غالباً ہر دنیادار اور قدرے حساس آدمی کی زندگی آخر کار یہی ڈھنگ اختیار کرتی ہے۔

(۵)

اب تک دو قسم کی اردو خود نوشت سوانح عمریوں کو معرض تجزیہ میں لایا گیا ہے۔ ایک وہ جن میں تاریخی عنصر حاوی تھا اور دوسری وہ جن کا نمایاں وصف مخصوص وضع کی افسانویت ہے۔ اب ایک ایسی خود نوشت سوانح کا ذکر مطلوب ہے جو مزاجاً منفرد اور اردو کی واحد آپ بیتی ہے جو اس صنف کے فنی تخلیقی خصائص کی بدرجۂ اتم علمبردار ہے۔ وہ ہے وزیر آغا کی "شام کی منڈیر سے۔" [۱۲]

وزیر آغا نے اپنی حیات رفتہ کے بکھرے نقوش کو یکجا کر کے ایک "کل" کی تشکیل کی ہے۔ تشکیل کل کا یہ عمل بالائی سطح پر معروضی نظم و ضبط کے تابع ہے اور زیریں سطح پر موضوعی نامیاتی تنظیم کا علمبردار ہے۔ معروضی حوالے سے مصنف نے اپنی عمر کے بیتے سالوں کو "سفر" اور "قیام" کے وقفوں میں منتظم کیا ہے اور موضوعی اعتبار سے اپنی باطنی نشوونما کے ایک مرتب عمل کو گرفت میں لیا ہے۔ یہ سارا عمل اصلاً "تیسری آنکھ" کے کھلنے کا کرشمہ ہے، جس کے بغیر خود نوشت سوانح تخلیقی اعتبار کی منزل سر نہیں کر سکتی۔

پیش نظر کتاب میں وزیر آغا کا ایک خصوصی امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے نہ صرف ان حادثات و واقعات اور حالات و واقعات کو متوازن طریق ۳اہ۔ سے نشان زد کیا ہے، جو ان کی داخلی دنیا کی تعمیر و تشکیل اور شکست و تخریب کا باعث بنے بلکہ اسی نسبت سے اس "رشتے" کو بھی دریافت کیا ہے جو اندر اور باہر میں ہے، چنانچہ ایک زاویے سے "شام کی منڈیر سے" اندر کی پہنائیوں کا سفر نامہ ہے اور دوسری طرف کائنات میں انسانی ذہن کی کارکردگی کا تجزیہ ہے۔

وزیر آغا نے نہایت فعال تخلیقی زندگی گزاری ہے... انسان کی تخلیقی کارگزاریاں بظاہر کسی منتظم منصوبے کے تحت نہیں ہوتیں اور ان کی ذہنی و تخلیقی سرگرمیوں کے تنوع میں کوئی لازمی علتی تعلق بھی کم ہی نظر آتا ہے، مگر ذہن کی گہرائیوں میں ایک ایسا پیٹرن ضرور ہوتا ہے (یا وجود میں آتا ہے) جو ان سب سرگرمیوں کی بو قلمونی کو ایک ساخت کے ماتحت کرتا ہے۔ وزیر آغا نے اپنی آپ بیتی میں یہ پیٹرن دریافت کیا ہے اور اپنی تخلیقات اور تنقیدی نظریات کے عقب میں موجود پس منظر کو گرفت میں لے لیا ہے، یوں ان کے باطن کی نشوونما کا سارا عمل آئینہ ہو جاتا ہے، مگر اس آئینے میں وہ اپنی ذات کے محض تماشائی یا ناظر ہی نہیں بلکہ اندر کے سارے فینومینا کا تجزیہ بھی کرتے ہیں۔ اور انسان کے سماج، زندگی اور کائنات سے رشتے کی خاص فلاسفی بھی وضع کرتے ہیں، چنانچہ یہ آپ

بیتی جہاں فنی لوازمات کی حامل ہے وہاں یہ کرہ ارض پر انسانی زندگی کے بصیرت افروز تصورات کو بھی لیے ہوئے ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:

> "ہم سب اپنی اپنی صدیوں کے مرقدوں میں قید ہیں۔ اگر اس قید سے رہا بھی ہوں تو ایک نسبتاً بڑے مرقد میں قید ہو جائیں گے، مگر قید و بند کا یہ سلسلہ لامتناہی نہیں ہے، کیونکہ ہر شخص کی کہانی میں بلکہ کرہ ارض کی کہانی میں ایک ایسا مقام ضرور آتا ہے، جہاں وہ اپنے مرقد کو عبور نہیں کر پاتا اور نیست ہو جاتا ہے۔ میں جب نیست ہو جانے کے المیے کو دیکھتا ہوں تو زندگی اور اس کی مقاصد کی بے معنویت مجھ پر آشکار ہو جاتی ہے اور مجھے اپنا نام اور کام محض راکھ میں دبی ہوئی ایک چنگاری نظر آتا ہے اور تب مجھے وہ مسکراہٹ عطا ہوتی ہے جو بے معنویت کے احساس ہی سے پھوٹ سکتی ہے۔"
>
> (صفحہ ۲۸۴)

وزیر آغا اپنی خود نوشت میں اپنے نقوش پا پر الٹے قدم نہیں چلے۔ دوسرے لفظوں میں انہوں نے اپنے ماضی کی باز آفرینی کرتے ہوئے فقط یادداشتیں ہی رقم نہیں کیں (اگرچہ اردو کے بیشتر آپ بیتی نگاروں نے بس یہی کچھ کیا ہے) بلکہ انہوں نے اپنے ماضی سے جمالیاتی فاصلہ قائم رکھا ہے، جس کے نتیجے میں وہ اپنے قدموں کے نشانوں کے شخصی جذباتی سحر میں مبتلا ہو کر اسے مزے لے لے کر دہرائے چلے جانے کے بجائے "ذات کی اس جھری میں سے جسے بعض لوگوں نے Crack in the Cosmic Egg کہا ہے، غیر ذات کی جھلک پانے کی سعادت" حاصل کر پائے، جس کے صلے میں انہیں ایک ملکوتی مسکراہٹ عطا ہوئی ہے۔

مغرب کی بہترین خود نوشت سوانح عمریاں یا تو صوفیانہ واردات کے گہرے نفسیاتی تجزیے یا پھر ذات یعنی Self کی فلسفیانہ تحلیل اور معائنہ باطن کی علمبردار ہیں۔ "شام کی منڈیر سے" ایک ایسے "عارف تخلیق کار" کے داخلی و خارجی سفر اور اس کے حاصل کی روداد ہے جو خود کو آنسو کا ایک ایسا بلبلہ متصور کرتا ہے، جو کائنات کے ایک

عظیم تر بلبلے ہی کا ایک ادنیٰ روپ ہے۔ نیز جو کبھی کبھی اس بلبلے سے باہر آکر اسے ایک نظر دیکھنے پر بھی قادر ہے!

(۶)

گذشتہ پچاس برسوں میں لکھی جانے والی خود نوشت سوانح عمریوں میں جہان دانش (از احسان دانش) ایک خاص امتیاز رکھتی ہے۔ یہ ایک ایسے شخص کی زندگی کی یادوں، تجربات اور تصورات حیات پر مشتمل ہے، جس نے محنت پیہم، اخلاص اور دیانت کی "کیمیاگری" سے مٹی کو سونا بنایا۔ اور جس نے زندگی کے حقائق کا درس کسی مکتب سے نہیں لیا بلکہ عملی زندگی کی سختیوں اور مصائب سے حوصلہ مندی کے ساتھ نبرد آزما ہو کر عرفان ہستی حاصل کیا۔ آپ بیتی کے فن کے سلسلے میں احسان دانش "دیباچۂ حیات" کے عنوان سے لکھتے ہیں:

> "اس کے لیے تندرست تصور، جیالا حافظہ اور تازہ دم قوت تخلیق درکار ہے جو ہر شخص کا حصہ نہیں۔"

گویا خود نوشت سوانح لکھنا صرف اس آدمی پر موقوف ہے جو حافظے کا جیالا پن (کہ اپنی یادداشتوں کو صحت کے ساتھ دہرا سکے) تصور کی تندرستی (کہ واقعات کی کامیابی سے نقش گری کر سکے) اور تازہ قوت تخلیق (کہ محض یادوں اور واقعات ماضی کو دہرانے کے بجائے ان کے مخفی روابط کی دریافت بھی کر سکے) کا حامل ہو۔ احسان دانش نے ان اصولوں کی پاسداری کی ہے۔ انہوں نے انہی یادداشتوں کو ان کے زمانی و مکانی روابط کے ساتھ بیان کیا ہے۔ "جہان دانش" میں ذات کی گہرائیوں میں غوطہ زن ہونے کا منظر تو نہیں ابھرا، البتہ عملی اور خارجی زندگی میں بھرپور شرکت اور ادبی سماج میں فعال کردار ادا کرنے کی کہانی ضرور پیش ہوئی ہے۔ اس آپ بیتی کی اصل معنویت مصنف کی حوصلہ مندی اور اخلاقی جراٗتوں میں مضمر ہے جو پڑھنے والوں کے لیے مشعل راہ کا کام دیتی ہے۔

> "میرا عقیدہ ہو گیا تھا کہ ہر آنے والی قیامت انسانوں ہی کے لیے ہوتی ہے۔

> مردوں کی طرح بے حسی زندگی کے اوصاف میں سے نہیں ہے۔ کم ہمتی، سہولت پسندی اور کہولت وقت سے بے وفائی نہیں تو طوفان سے جھجک ضرور ہے۔" (صفحہ ۲۷۸)

اسی ذیل میں اردو کی ایک غیر معروف آپ بیتی کا ذکر ضروری ہے۔ "الہامات" یہ فقیر عبدالحمید قادری نے لکھی ہے۔ وہ اردو اور پشتو میں شعر لکھتے ہیں۔ "جہان دانش" سے اس کتاب کی نسبت یہ بنتی ہے کہ اس کے مصنف نے بھی نہایت عسرت و تنگدستی کے ماحول میں آنکھ کھولی اور کم عمری میں مزدوری سے عملی زندگی شروع کی۔ بعد ازاں ایک طبیب کے طور پر ایک مستحکم پیشہ وارانہ زندگی بسر کی۔ اس سوانح عمری کی خاص بات یہ ہے کہ یہ مصنف کے اندر کے سفر کی روداد ہے۔ مصنف نے خارج میں جہاں ایک سخت محنت طلب زندگی کی وہاں وہ ذات کی پہچان اور کائنات اور خدا کے عرفان کے بے انت سفر کے جوکھم سے بھی گزرا۔ یہ سفر اس نے علم اور واردات دونوں خطوں میں بیک وقت کیا۔ اہم بات یہ ہے کہ مصنف نے اپنی واردات قلبی کو مافوق الانسانی چیز کے طور پر پیش نہیں کیا بلکہ مشرقی صوفیانہ تصورات اور مغربی فلسفے کی روشنی میں اپنے باطن کی تفہیم کی۔

"سو یہ ہے اپنی زندگی" پروفیسر نظیر صدیقی کی خود نوشت سوانح ہے۔ اس سوانح کا بیشتر حصہ یادداشتوں اور رجال کے نسبتاً طویل تذکروں پر مشتمل ہے۔ اس ضمن میں مصنف نے سوانح کے اس فنی نکتے کو ملحوظ نہیں رکھا کہ یادداشتوں اور تذکرۂ رجال میں کس کس نے کتنا اثر اُن کی ذہنی نشو و نما یا جذباتی تخریب و تعمیر پر ڈالا ہے۔ مصنف نے اپنی ادبی اور تنقیدی حس کو بروئے کار لا کر اپنی سماجی زندگی کے متوازی جو ایک داخلی زندگی بسر کی ہے، اس کے نقوش بھی کتاب میں پوری طرح اجاگر نہیں ہو پائے۔ اپنی داستان حیات کی پیشکش میں مصنف نے اپنی ملازمت اور معاش کے مسائل کو اپنی زندگی کے بنیادی Concern کے طور پر پیش کیا ہے۔ جس کی وجہ سے وہ اندر کی آزادی حاصل نہیں کر سکے جو کائنات کو ایک غیر جانبدار مبصر کے طور پر دیکھنے کے لیے ضروری

اور قوانین کی شکست و ریخت پر منتج ہو سکتے ہیں۔ لہٰذا کامیڈی سماجی ضابطوں کے گرد دفاعی حصار تعمیر کر دیتی ہے۔ مگر ساتھ ہی فرد دبے ہوئے جذبوں کے تخریبی رجحان سے نجات پا کر خود کو ہلکا پھلکا محسوس کرتا ہے۔ ارسطو نے ہنسی سے متعلق ایک اور نکتہ بھی پیش کیا ہے۔ وہ یہ ہے کہ ہنسی کمی یا بد صورتی کے ادراک کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے، جو درد آفریں نہ ہو۔ ارسطو کے اس نظریئے کے عقب میں اس کا اخلاقی و سماجی احساس موجود ہے۔ حالانکہ کبھی ایسی بد صورتی بھی ہنسی کا محرک ہو سکتی ہے، جس کے سبب کوئی شخص ایک مستقل کرب میں مبتلا رہتا ہے۔ خصوصاً بچوں کی شریر مسکراہٹوں کا باعث ایسی ہی کمی یا بد صورتی ہوتی ہے تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ اس کمی یا ناہمواری سے جو جسمانی ہو یا اخلاقی، اگر جذبہ وابستہ ہو جائے تو ہنسی کو تحریک نہیں ملتی۔ کامیڈی میں اداکاروں کی مضحک صورت حال پر بھی ہنسی اس لیے چھوٹتی ہے کہ ناظرین ان کے فرضی ہونے کا احساس رکھتے ہیں۔ ایک دوسرے زاویئے سے دیکھیں تو ارسطو کا دوسرا نظریہ وحشی انسان کے قہقہے کی تفسیر کرتا ہے، جو طاقتور اور کمزور کے تضاد سے پیدا ہوتا تھا اور بد صورتی یا کمی بھی ہنسی کی محرک ہو سکتی ہے، جب اسے کوئی کامل صورت اپنے سامنے پائے۔ گویا "کامل" اور "کمی" کا تضاد پیدا ہو۔ اپاہج ایک دوسروں کی حرکتوں پر شاید ہی ہنس سکیں۔

نویں دسویں صدی کے مسلمان عرب حکماء نے ہنسی کو بیک وقت طبی اور مابعد الطبیعاتی حوالے سے دیکھا۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ ازمنہ وسطیٰ کے یورپ میں بھی "ہیومرز" ایک طبی اصطلاح تھی، جس سے مراد چار رطوبتیں تھیں، جن کا تناسب انسانی کردار، عمل اور میلان کو متاثر کرتا ہے۔ بہر کیف علی ابن ربان الطبری کہتے ہیں:

> "ہنسی طبعی خون میں جوش و ہیجان سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ ہیجان اس وقت پیدا ہوتا ہے جب کوئی شخص ایسی چیز دیکھے یا سنے جو اسے اپنی طرف مائل کرتے ہوئے متحیر اور متاثر کرے۔ مگر ایسے موقع پر وہ شخص اپنی قوت فکر کو کام نہ لائے تو ہنسی اس پر غالب آجائے گی۔"

ہنسی کا طبعی خون کے ہیجان، نیز قوت فکر کے معطل رہنے سے پیدا ہونا۔۔۔ کیا ہنسی کی اسی فلاسفی کی توضیح نہیں، جو وحشی انسان کے کردار کا خاصہ تھی۔ ایک عرب حکیم نے تو ہنسی کو حیوانی قوت کا شاخسانہ ہی قرار دے ڈالا ہے۔ بقول ابو حیان التوحیدی۔

> "ہنسی ایک ایسی قوت ہے، جس کی ابتدا قوت نطق اور قوت حیوانی کے درمیان ہوتی ہے۔"

لیکن اسحاق بن عمران نے ہنسی کو مابعد الطبیعاتی زاویئے سے دیکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "ہنسی روح کا وہ تحیر ہے، جو کسی ایسی چیز کو دیکھ کر پیدا ہو، جو پوری طرح سمجھ میں نہ آئے۔"

ان تعریفات سے ہنسی کے متعلق چند باتیں واضح ہو جاتی ہیں کہ ہنسی ایک صحت مند جسم کی ولولہ خیز کیفیت ہے، نیز یہ اس تجربے سے متحرک ہوتی ہے جو عقل کے منطقی اور سبب و نتیجہ تلاش کرنے کی صلاحیت کو معطل کر دے۔ دوسرے لفظوں میں ہنسی ایک خالص حیاتیاتی تعیش (Biological luxury) ہے۔ ابن المطران نے طبری کے نظریئے کو وسعت دیتے ہوئے ایک فکر انگیز نکتہ پیدا کیا ہے کہ ہنسی وہ حیرت و استعجاب ہے، جو کلام کی صورت میں ظاہر نہ ہو سکے۔ اس کا تعلق نفس ناطقہ سے ہے۔ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ آٹھ صدیوں بعد ہربرٹ اسپنسر کی ہنسی سے متعلق توضیحات اسی مفروضے پر استوار نظر آتی ہیں۔ اسپنسر کے نزدیک ہنسی دماغ کی فاضل قوت کے اخراج کا نام ہے۔ یہ فاضل قوت ہر شخص کے دماغ میں جمع رہتی ہے۔ جب انسانی شعور یک بیک متضاد صورت حال سے دوچار ہو تو یہ قوت نطق کے راستے سے بہ نکلتی ہے۔ اس قوت کے تحرک کا باعث بے ربطی یا بے ڈھنگے پن کا ادراک ہے۔ اسپنسر نے بے ربطی کی دو قسمیں بیان کی ہیں۔ ایک وہ جب ذہن کسی بڑی صورت حال سے چھوٹی صورت حال کی طرف مائل ہو۔ دوسری وہ جب ذہن کسی چھوٹی صورت حال سے معاً کسی بڑی صورت حال کی جانب منتقل

ہو۔ اس ذہنی عمل میں اگر اعصابی قوت ناکام ہو تو حیرت پیدا ہوتی ہے۔ یہ حیرت بھی حس مزاح کو گدگدانے کا باعث بنتی ہے۔

ابن المطر ان اور ہربرٹ اسپنسر کے خیالات سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ ہنسی گرد و پیش کی اشیاء کے سلسلے میں انسان کا وہ رد عمل ہے، جو لفظوں اور جملوں کی صورت میں بظاہر ہونے کے بجائے محض آواز کے چھوٹے بڑے جھٹکوں پر اکتفا کرتا ہے۔ ایمرسن نے ہنسی پیدا کرنے والے عوامل پر بڑی دلچسپ بحث کی ہے۔ اس کی نظر میں ہنسی اس ادھورے پن کے ادراک سے پیدا ہوتی ہے، جو فطری نہ ہو بلکہ کسی بشری کمزوری کا زائیدہ ہو۔ انسان اپنی عقل و فکر کی بدولت دوسری مخلوقات سے افضل ہے۔ لہٰذا اس کے ذہنی اعمال و رویئے اصولاً اور فطری طور پر کسی خامی یا ناہمواری کے متحمل نہیں ہوتے۔ مگر کبھی کبھی اس کی ذہانت کا سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے اور اس کے اعمال مضحک صورت اختیار کر جاتے ہیں اور وہ حس مزاح کی تحریک کا موجب بنتا ہے۔ مگر صرف اس وقت جب دیکھنے والے بشری کمزوریوں کو درگزر کرنے کا جذبہ رکھتے ہوں اور اخلاقی احتساب کو درمیان میں نہ لائیں۔ تھامس ہابز نے ہنسی کو احساس برتری کا اظہار کہہ کر اسے اخلاقی شر قرار دیا تھا۔ مگر ایمرسن نے ہنسی کو انسانی کمزوری سے مربوط کر کے اسے ایک قطعی نیا رخ دے دیا۔

ایمانوئیل کانٹ نے ہنسی کو توقعات کے اچانک پھٹنے کا نتیجہ قرار دیا۔ شوپنہاور نے اسی نظریئے میں کشادگی پیدا کرتے ہوئے کہا کہ ہنسی حقیقت اور تخیل میں ناہمواری کے ادراک سے ابھرتی ہے۔ غور کیا جائے تو کانٹ، شوپنہاور اور ایمرسن کے نظریات میں زیر سطح ایک ہم آہنگی موجود ہے۔ بہر کیف کانٹ کے نظریئے کی توضیح یوں کی جا سکتی ہے کہ کسی واقعے یا عمل کا آغاز ہمیں اس کے انجام سے متعلق ایک تاثر قائم کرنے کی تحریک دیتا ہے۔ ہمارا ذہنی عمل اس واقعے کی "رفتار و قوع پذیری" سے ہم آہنگی اختیار کر لیتا ہے۔ مگر وہ واقعہ ہماری توقع یا تاثر کے برعکس قبل از وقت انجام کو پہنچ جاتا ہے یا انجام قطعی مختلف ہوتا ہے۔ اگر یہ انجام المناک نہ ہو تو ہم ہنسنے لگتے ہیں۔ سرکس کا مسخرہ اداکاروں کے ساتھ جب بلند جھولے میں کرتب دکھانے کے لیے آگے بڑھتا ہے، مگر جھولا پکڑ کر سوار ہونے کے آخری لمحے میں چھوڑ دیتا ہے تو ہم ہنسی سے لوٹ پوٹ ہو جاتے ہیں۔ شوپنہاور کے نظریئے کی تشریح میں فلمی کردار کا خواب پیش کیا جا سکتا ہے۔ خواب میں وہ بادشاہ بنا ہے، گوپیاں اور اپسرائیں اس کے گرد رقصاں اور نغمہ خواں ہیں۔ مگر جونہی خواب مکمل ہوتا ہے وہ خود کو بغیر ادوائن کی چارپائی میں پھنسا پاتا ہے۔ ہم اس کردار کی تخیلاتی اور حقیقی دنیا کی ناہمواری دریافت کر کے مارے ہنسی کے بے حال ہو جاتے ہیں۔

پروفیسر سلی نے ہنسی کے متعدد محرکات پر محققانہ بحث کی ہے۔ جن میں گدگدی، عملی مذاق، انوکھا پن، جسمانی نقائص، اخلاقی عیوب، بے قاعدگی، پھبتی، بے حیائی اور فحاشی وغیرہ شامل ہیں۔ ہنسی کے ان تمام محرکات میں نوعیت کے اعتبار سے کوئی فرق نہیں۔ گدگدی سے لے کر جسمانی نقائص، اخلاقی کمزوریاں، انوکھا پن اور بے حیائی تک سب ایک تضاد اور تناقض کو پیش کرتے ہیں۔ گدگدی سے اس لیے ہنسی پیدا ہوتی ہے کہ ہر شخص کے خلیوں میں Ions کی مقدار مختلف ہوتی ہے۔ چنانچہ نہ صرف خود کو گدگدانے سے ہنسی پیدا نہیں ہوتی بلکہ جسم کے صرف مخفی حصوں کی گدگداہٹ کا نتیجہ ہنسی کی صورت میں برآمد ہوتا ہے۔ گدگدانا عملی مذاق کی ایک ملائم صورت ہے۔ اسی طرح صرف وہی جسمانی نقائص ہنسی کا محرک ہو سکتے ہیں، جو دیکھنے والے میں نہ ہوں، لنگڑوں کی ایک جماعت ایک دوسرے پر نہیں ہنس سکتی اور اسی طرح ہر قوم کا ایک اپنا ضابطہ اخلاق ہوتا ہے۔ ہم یورپ کی اخلاقیات کا مضحکہ اڑا سکتے ہیں۔ مگر یورپ والے خود اپنی اخلاقی قدروں پر ہنسنے سے قاصر ہیں۔ البتہ وہ ہمارے اخلاقی نظام کو مضحک سمجھ سکتے ہیں، تاہم ایک ہی معاشرے کے افراد اس وقت ایک دوسرے پر ہنستے ہیں، جب وہ مروجہ اخلاقیات اور دیگر سماجی معیاروں کی پابندی میں کسی کو ناکام دیکھتے ہیں۔ مثلاً اگر آپ کسی ہوٹل میں ایک دیہاتی کو ہاتھ کی مدد سے چاول کھاتے دیکھیں۔ جبکہ چمچ اس کے پاس پڑا ہو تو آپ

کے ہونٹوں پر شریر مسکراہٹ بکھر جائے گی۔ فحاشی اور بے حیائی زبانی ہو یا عملی، اسی وقت زہر خند کا موقع دیتی ہے جب سامع یا ناظر خود بے حیائی کے مظاہرے سے محفوظ ہو۔ ان سب صورتوں میں ہنسی تناقض یا تضاد کی دریافت سے تحریک پاتی ہے اور یہ ہنسی بقول ڈاکٹر وزیر آغا "وہ لاٹھی ہے جس کی مدد سے سوسائٹی کا گلہ بان افراد کو سوسائٹی کی سیدھی لکیر پر چلنے پر مجبور کرتا ہے۔

برگساں نے ہنسی کے اس فلسفے میں زبردست گہرائی اور گیرائی پیدا کی ہے۔ وہ ہنسی کو محض سماجی اقدار کا محافظ نہیں کہتا بلکہ ہنسی کو زندگی کی تخلیقی جہت بحال رکھنے کا ذریعہ قرار دیتا ہے۔ برگساں کے نزدیک زندگی ایک مسلسل تخلیقی عمل سے گزر رہی ہے۔ وہ خود کو کبھی نہیں دہراتی۔ راہوار ہستی ہمیشہ آگے ہی آگے بڑھتا ہے۔ مگر زندگی میں جونہی کوئی چیز غیر تخلیقی یا میکانکی رویہ اپناتی ہے تو مضحک صورت میں ڈھل جاتی ہے اور ہنسی بیدار کرتی ہے۔ یوں ہنسی زندگی کی میکانیت کے خلاف رد عمل ہے۔ مثلاً جب کوئی شخص خود کو جامد چیز کی طرح پیش کرے یا کوئی فرد یا قوم دمادم رواں زندگی کی آواز پر لبیک کہنے کے بجائے جمود کی گرفت میں آجائے، خود کو دہرانے لگے، زندگی کے کسی تازہ مطلع کی جستجو سے ہاتھ کھینچ کر ایک ہی نقطے کی کشش ثقل سے بندھ جائے تو مضحکہ خیز ہو جاتی ہے اور احتجاجاً اس پر ہنسی کا فوارہ پھوٹ پڑتا ہے۔ اس کی ایک عام مثال یہ ہے کہ جب کوئی شاعر ایک ہی غزل مشاعروں میں سنانے لگتا ہے تو مشاعرے کے مستقل ناظرین اس پر ہنس کر، آوازے کس کر اپنے اجتماعی رد عمل کا اظہار کرتے ہیں۔۔۔ لہٰذا برگساں کی نظر میں ہنسی زندگی کو تخلیقی تازگی اور تعمیری رعنائی برقرار رکھنے میں مدد دیتی ہے۔ حیاتیاتی نقطہ نظر سے بھی ہنسی ایک نئی حرارت اور تازہ توانائی عطا کرتی ہے، جو مصائب حیات کو جھیلنے میں کارگر ہوتی ہے۔

اب مجھے فرائیڈ کے ہنسی سے متعلق نظریات کا مختصر جائزہ پیش کرنا ہے۔ فرائیڈ کی ہنسی کی نفسیاتی توجیہات نے جس نظریے کا روپ دھارا ہے اسے "توانائی میں بچت کا نظریہ" کہا جا سکتا ہے۔ اس نظریے کے چار پہلو ہیں۔ بے ضرر لطائف، مضحک اور خالص مزاح، فرائیڈ کے نزدیک بے ضرر لطائف میں الفاظ یا خیالات کی جادوگری ہوتی ہے، جنہیں سن یا پڑھ کر انسان کے اندر کا بچہ جاگ اٹھتا ہے اور انسان بچوں کا سا طرز عمل اختیار کرتا ہے۔ گویا کھیل کی جبلت انسان پر غالب آجاتی ہے۔ یوں عام زندگی بسر کرنے کے لیے جس توانائی کی ضرورت ہوتی ہے، اس میں ایک بچت پیدا ہو جاتی ہے۔ افادی لطائف میں جنسی یا انتقامی خواہشات کی پذیرائی ہوتی ہے۔ اخلاقی اور سماجی پابندیوں کی وجہ سے خواہشات لاشعور میں دبا دی جاتی ہیں، وہ لطائف کا بھیس بدل کر ظاہر ہوتی ہیں۔ یوں دبا دینے والی قوت Repressive Energy میں بچت پیدا ہو جاتی ہے۔ فرائیڈ کے اس تصور کا ماخذ ارسطو کا کامیڈی تصور ہے۔۔۔ توانائی میں بچت کی تیسری صورت مضحک سے متعلق ہے۔ یہ قوت تخیل (Imaginative Energy) میں بچت پیدا ہوتی ہے۔ وہ یوں کہ زندگی میں کوئی صورت حال ہمیں یہ باور کراتی ہے کہ فلاں کام کی تکمیل کے لیے اتنی توانائی درکار ہے، لیکن بہت جلد معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ کام اس سے کم قوت خرچ کرنے سے مکمل ہو سکتا ہے۔ سو زائد توانائی ہنسی کی صورت بہ نکلتی ہے۔ فرائیڈ کے اس خیال میں کانٹ اور شوپنہاور کی آواز صاف سنائی دے رہی ہے۔ فرائیڈ کے مذکورہ نظریے کا آخری پہلو خالص مزاح سے متعلق ہے۔ ابتداء میں فرائیڈ نے خالص مزاح سے متعلق یہ نظریہ پیش کیا کہ اس سے جذباتی توانائی میں کفایت پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً آپ سنتے ہیں کہ آپ کے کسی دوست کا حادثہ ہو گیا ہے۔ آپ دوڑے دوڑے اس کی مزاج پرسی کو جاتے ہیں۔ مگر وہاں جا کر آپ دیکھتے ہیں کہ وہ شخص اپنے زخمی ہونے پر دل گرفتہ نہیں، بلکہ اپنے زخموں کا مضحکہ اڑا رہا ہے، تو آپ بھی اس کی ہنسی میں شریک ہو جاتے ہیں۔ یوں اس شخص سے آپ کی ہمدردی کے جذبات میں بچت پیدا ہو جاتی ہے، جو ہنسی کی صورت میں بہ نکلتی ہے۔

فرائیڈ نے بعد میں خالص مزاح سے پیدا ہونے والی مسرت کا مزید گہرائی سے

مطالعہ پیش کیا۔ وہ بے ضرر لطائف، افادی لطائف اور مضحک سے پیدا ہونے والی ہنسی کو تو محض آسودگی سے تعبیر کرتا ہے۔ جبکہ خالص مزاح کی مسرت جو تبسم زیر لب کی صورت ظاہر ہوتی ہے، ایک بلند مرتبہ دیتا ہے، جو بہت کم لوگوں کے حصے میں آتی ہے۔ خالص حس مزاح ان لوگوں میں ہوتی ہے جن کی انا Ego زندگی کی ناگوار حقیقتوں کے آگے سر تسلیم خم کرنے سے انکار کرتی ہے۔ اس انکار کی دو سطحیں ہیں۔ پہلی سطح پر انا تلخ حقائق پر اپنے افضل و برتر ہونے کا محض اعلان کرتی ہے۔ دوسری سطح پر انا المناک واقعات سے مسرت کشید کرتی ہے۔ اس امر کی وضاحت میں فرائیڈ نے ایک مثال دی ہے۔ ایک قاتل کو جب سوموار کی صبح مقتل کی طرف لایا جا رہا تھا تو اس نے کہا "خوب! ہفتے کا آغاز بہت عمدہ ہے۔" اگر قاتل یہ کہتا کہ "میں مرنے سے خوفزدہ نہیں۔ مجھے مرنا تو ہے ہی اور میرے مرنے سے کیا دنیا کا خاتمہ ہو جائے گا۔" تو اپنی انا کی برتری کا اعلان تو کرتا، مگر پہلی سطح پر رہ کر۔ فرائیڈ کے نزدیک انا معروضی حقائق سے فرار نہیں چاہتی، بلکہ ان کے سامنے سینہ تان کر کھڑی ہو جاتی ہے اور زندگی کے مصائب کے تمام وار سہہ کر مسرت کی ایک ارفع صورت کا ذائقہ چکھتی ہے۔ ہمارے ادب میں اس وضع کی ظرافت کی واحد مثال مرزا غالب کے ہاں ملتی ہے۔

سوزش باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں
دل محیط گریہ و لب آشنائے خندہ ہے

برگساں اور فرائیڈ کے نظریات ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ دونوں نے تبسم کو زندگی کے حقیقی میکانزم میں تلاش کیا ہے۔ ظاہر ہے یہ مسرت اور تبسم، قہقہہ اور مسکراہٹ سے مزاجاً مختلف ہے۔ پروفیسر سلی نے قہقہہ، مسکراہٹ اور تبسم کو ایک ہی کیفیت کے تین مدارج کہا ہے، مگر حقیقتاً یہ انسانی تہذیب کے تین مراحل ہیں۔

خندہء دنداں نما یا قہقہہ وحشی انسان کی قوتِ برتری اور جشن کامرانی کا اظہار تھا۔ نیز قہقہہ اس عہد انسانی کی یادگار ہے جب جبلت بے ٹوک اور آزادانہ اعمال سرانجام دیتی تھی اور دوسرے افراد کے وجود و حقوق کے احساس سے یکسر عاری تھی۔ چنانچہ جب تمدنی اور تہذیبی عمل شروع ہوا اور فرد نمودار ہوا تو قہقہے کو ایک اخلاقی جرم ٹھہرایا گیا۔ قہقہے کی جگہ مسکراہٹ نے لے لی اور نیا منصب سنبھال لیا۔ ہنسی کی اس نئی شکل یعنی مسکراہٹ نے فرد کو طرح طرح کے سماجی، سیاسی، نفسیاتی دباؤ سے نجات دلا کر آسودگی مہیا کرنے کی ذمہ داری نبھائی ہے اور فرد کو سماج سے وابستہ و پیوستہ رہنے کی ترغیب بھی دی ہے۔ علاوہ ازیں معاشرتی ناہمواریوں، اخلاقی کمزوریوں اور تہذیبی کج رویوں کو سدھارنے میں بھی مسکراہٹ نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ الغرض مسکراہٹ نے فرد اور سماج کے رخنوں کو پر کیا ہے اور دونوں کے روابط کو استحکام بخشا ہے۔ ہنسی کی تیسری صورت خندہء لب یا تبسم فرد کی مکمل انفرادیت کا اعلامیہ ہے۔ تبسم اس وقت ہونٹوں کے کنارے پر کھلتا ہے، جب کوئی شخص سماجی اور عصری حدبندیوں اور زمان و مکان کی پابندیوں کو عبور کر کے آفاقی سطح کا شعور حاصل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے اور لوح زماں پر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تبسم، مسرت کی ایک لطیف صورت ہے جو عرفان ملنے اور نروان پانے کے بعد بطور انعام ملتی ہے۔

انشائیے کا تخلیقی عمل اور طنز و مزاح

انشائیہ چونکہ غیر افسانوی صنف اثر ہے، اس لیے اسے دیگر مضامین کے ساتھ خلط ملط کرنے کا میلان ابھرا ہے۔ علمی، تحقیقی اور تنقیدی مضامین کو تو باآسانی انشائیوں سے ممیز کر لیا جاتا ہے مگر فکاہیہ، طنزیہ، مزاحیہ مضامین کو انشائیوں سے جدا سمجھنے میں اکثر نے ٹھوکر کھائی ہے۔ اس کے بنیادی اسباب دو ہو سکتے ہیں۔ پہلا یہ کہ انشائیے کے حقیقی تصور کو پوری طرح گرفت میں نہیں لیا جا سکا۔ دوسرا یہ کہ اردو میں انشائیہ نگاری کی تحریک کو شخصی رنگ دے کر کچھ ادبا نے دانستہ انشائیے کے تشخص کو پامال کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ کوشش بھی کئی سطح پر ہوئی ہے۔ ایک سطح تو یہ کہ ہلکے پھلکے، طنزیہ، مزاحیہ، سطحی نوعیت کے مضامین کو انشائیہ ثابت کرنے پر تنقیدی توانائی صرف کی گئی ہے۔ اردو انشائیے کے تشخص کو مجروح کرنے کی منظم کوششوں کا ایک رخ، اخبارات کے ادبی صفحات اور چند رسائل کے ذریعے انشائیے پر پھبتیوں کی اشاعت بھی ہے--- اردو انشائیے کے پایونیرز نے اس تمام منفی صورتحال کا علمی اور تخلیقی سطح پر مقابلہ کیا۔ انہوں نے متعدد مقالات، کتب اور انشائیوں کے نمونے فراہم کر کے اردو انشائیے کو دیگر جملہ مضامین سے ممیز کرنے کی سعی مسلسل کی۔ اور جب بڑی حد تک انشائیے کو طنزیہ و مزاحیہ مضامین کی بے ہنگم بھیڑ سے الگ ثابت کرنے میں کامیابی حاصل ہو گئی تو ایک نیا اعتراض جاری کر دیا گیا۔ کہ اردو انشائیے کے پایونیرز طنز و مزاح کو انشائیے کے لئے شجر ممنوعہ سمجھتے ہیں۔ اگرچہ اس اعتراض کی تہ میں یہ اعتراف بہر حال موجود ہے کہ انشائیہ طنزیہ و مزاحیہ مضامین سے مزاجاً مختلف ہے۔ حالانکہ اس سلسلے میں قطعی وضاحتیں موجود ہیں کہ طنز و مزاح انشائیے کا لازمی جزو نہیں، مگر اسلوب کی ایک صفت ہونے کی بنا پر طنز و مزاح سے انشائیہ نگار استفادہ کر سکتا ہے۔ صرف اس شرط کے ساتھ کہ اس سے بنیادی انشائی عمل کو زک نہ پہنچے۔ انشائی تخلیقی عمل کیا ہے؟ اور طنز و مزاح سمیت دیگر عناصر کس طرح انشائیے کی تخلیق میں صرف ہوتے ہیں۔ مضمون ہذا میں اس امر کی وضاحت مقصود ہے۔

کسی بھی دوسری صنف ادب کی طرح انشائیہ دریافت و انکشاف کے ’’انسانی عمل‘‘ کو مجسم کرنے کی تخلیقی کاوش ہے۔ (انسانی عمل اس لیے کہ تخلیقی تجربہ حیاتیاتی سطح پر تو دیگر جانداروں میں بھی موجود ہے، مگر ذہنی و روحانی درجے کا تجربہ صرف انسانوں سے مخصوص ہے) اس اعتبار سے انشائیے کے تخلیقی عمل اور اس میں حل ہونے والے عناصر وہی ہیں، جو کسی دوسری صنف ادب سے مخصوص ہیں۔ تاہم ہر صنف ادب کے کچھ لاثانی اور منفرد خد و خال بھی ہوتے ہیں، جن کا مصدر اس صنف ادب کا تخلیقی عمل اور اس عمل کی جہت ہے۔ یہ خد و خال ہی اس صنف ادب کا منفرد سٹرکچر تشکیل دیتے ہیں۔ جب زندگی، ذات سماج اور کائنات کے مختلف موضوعات اس صنف میں پیش ہوتے ہیں تو ان پر صنف کے سٹرکچر کے مخصوص قوانین لاگو ہو جاتے ہیں۔

چنانچہ یہ تمام عناصر اس صنف کے بنیادی سٹرکچر یا مزاج کو برقرار رکھنے کا فریضہ ادا کرتے اور خود اپنی انفرادیت کی قربانی پیش کرتے ہیں۔ حتیٰ کہ تخلیق کاروں کی شخصیتوں کے تنوع کے باوجود یہ صنف اپنی بنیادی ساخت برقرار و سلامت رکھتی ہے۔

اب سوال یہ ہے انشائی تخلیقی عمل کیا ہے؟ نیز اس کی جہت کیا ہے؟

بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

’’انشائیہ اس صنف نثر کا نام ہے، جس میں انشائیہ نگار اسلوب کی تازہ کاری کا

> مظاہرہ کرتے ہوئے اشیاء یا مظاہر کے مخصوص مفاہیم کو کچھ اس طور پر گرفت میں لیتا ہے کہ انسانی شعور اپنے مدار سے ایک قدم باہر آ کر ایک نئے مدار کو وجود میں لانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔"

("انشائیہ کے خدوخال" صفحہ نمبر ۱۷۰)

گویا انشائیے کی بنیادی خصوصیت اشیاء، تصورات، مظاہر اور واقعات کے ظاہری اور مقبول رخ کے عقب میں جھانکنا اور معنی کے اس عالم کو منکشف کرنا ہے، جو انسانی شعور کی وسعت کا باعث بنتا ہے۔ انشائیے کے نام سے جو اکثر مضامین پیش کیے جاتے ہیں ان میں یا تو سطحی سی حیرت یا سنسنی ہوتی ہے یا پھر طنزیہ و مزاحیہ اسلوب کا جادو ہوتا ہے۔ اور یہ دونوں چیزیں قاری کو اپنی جانب متوجہ تو کرتی ہیں، مگر اس سے انسان کے روایتی احاطۂ شعور کی حدیں وسیع نہیں ہوتیں۔ انشائیہ نگار پابہ گل انسانی شعور کو احساس آزادی کی سرشاری عطا کرتا ہے۔ مگر یہی کام ایک طرح سے سائنسی، فلسفیانہ مضامین بھی کرتے ہیں تو کیا وہ بھی انشائیے قرار دیے جا سکتے ہیں؟ بالکل نہیں۔ کیونکہ وہ خالص علمی، سنجیدہ اور باضابطہ انداز نظر کے تابع ہوتے ہیں۔ نیز ان کی پیشکش کا انداز بھی تخلیقی نہیں ہوتا۔ انشائیہ دیگر ادبی اصناف کی طرح سنجیدہ علمی تکنیک کا متحمل نہیں، انشائیہ نگار فطین کھلنڈرے بچے کی طرح ہے، جو اپنے بزرگوں کی باتیں توجہ سے سنتا ہے مگر انہیں من و عن قبول نہیں کرتا۔ دراصل وہ جانتا ہے کہ بزرگوں کی باتیں بھی تو انسانی شعور کی اختراع ہیں۔ وہ ان باتوں پر اپنا "عمل شعور" آزماتا ہے، مگر اس کا یہ عمل نوعیت کے اعتبار سے تخلیقی ہوتا ہے۔

ڈاکٹر انور سدید کی انشائی عمل کی وضاحت بھی توجہ کے قابل ہے۔

> "انشائیہ زندگی کے موجود مظاہر، اشیاء، تجربات اور معمولات کو آزادہ روی، خوش خیالی اور زندہ دلی سے دیکھنے سے اور اس کے انوکھے گوشوں کو نثر کے تخلیقی اسلوب، کفایتِ لفظی، غیر رسمی انداز اور دوستانہ ماحول میں پیش کرنے

> سے عبارت ہے۔"

(انشائیہ اردو ادب میں۔ صفحہ نمبر ۴۰)

یعنی انشائیہ کی ساخت میں "آزادہ روی" کا عنصر حاوی ہے۔ یہ آزادہ روی اصلاً مزید جاننے کی جستجو کا دوسرا نام ہے۔ مگر اس جستجو کے لیے کوئی ایک راستہ متعین نہیں۔ یہ بیک وقت اشیاء کے نہفتہ مفاہیم کی رنگ برنگی تتلیاں بھی پکڑتی ہے اور لفظوں، محاوروں، علامتوں کے رائج معانی کے پہلو میں تازہ معانی کی فصل بھی کاٹتی ہے۔ بالفاظ دیگر یہ مدلول (Signified) اور دال (Signifier) کے روایتی رشتے کو (جو بلاجواز ہے) ایک تازہ سطح فراہم کرتی ہے۔ اور اشیاء و مظاہر کے سلسلے میں ایک نئے تاثر یا ردِ عمل کی نمود کرتی ہے۔

یہاں ایک اہم بات کی جانب اشارہ ضروری ہے۔ انشائیہ کی آزادہ روی کو اکثر غلط مفہوم میں بھی سمجھا گیا ہے۔ بعض لوگوں نے یہ سمجھا کہ انشائیہ شے، واقعہ یا روایت کے ان پہلوؤں کی دریافت کا نام ہے جو انوکھے اور نئے ہیں۔ چنانچہ یا تو شے کے مروج تصور کے بالعکس بات کو انشائیہ متصور کیا گیا یا شے کی مضحکہ خیز پیشکش کو۔ دونوں روشیں غیر انشائی ہیں۔ انشائیہ ایک تخلیقی صنف ادب ہے۔ چنانچہ یہ تحمل، بردباری، شائستگی کی طالب ہے۔ جب تک کوئی شخص فطرتاً تخلیقی میلان نہ رکھتا ہو اور انشائیے کے مزاج کو جزو شخصیت نہ بنالے، انشائی طرز عمل کا مظاہرہ نہیں کر سکتا۔ ایک خالص فن پارے کی طرح انشائیہ مصنف سے خود کو لکھواتا ہے۔ اس لیے انشائیے میں اظہار ذات کو بے حد اہمیت دی گئی ہے۔ یوں انشائیے کے تخلیقی عمل کی جہت "داخل" پر مرتکز ہے۔ بیکن نے انشائیے کے لیے Dispersed Meditatoin کا نام دیا تھا۔ نیاز فتح پوری نے بیکن کو حوالہ بنا کر Peronal essay کو مراقبہ نگاری کہا اگرچہ نیاز فتح پوری سمیت چند دوسرے ناقدین اور مضمون نگار انشائیے کے حقیقی تصور کو نہ تو پوری طرح گرفت میں لے سکے اور

نہ انشائیے کے مکمل نمونے پیش کر سکے۔ تاہم مغربی "ایسے" کے زیر اثر مضامین میں ذات کے داخلی زاویے کو ابھارنے کا میلان ضرور سامنے آیا۔ "داخلی زاویہ" نظریات، روایات وغیرہ کے جبر کو چیلنج کرتا ہے، مگر اس کا انداز نراج (Chaos) پیدا کرنے پر منتج نہیں ہوتا۔ نراج غیر معمولی سنجیدگی کے بغیر ممکن نہیں۔ انشائیے کا داخلی زاویہ سنجیدہ شاہراہ ترک کر کے ایک نئی پگڈنڈی پکڑتا ہے، جس پر وہ بڑے شگفتہ موڈ اور زندہ دلی کے ساتھ چلتا ہے۔ بعض حضرات نے انشائیے کی زندہ دلی اور خوش خرامی کو چہل اور غیر سنجیدگی سمجھنے کی غلطی کی ہے۔ اور دیکھیے اس غلطی نے کیا گل کھلائے ہیں کہ دو انتہا پسندانہ رویے ابھرے ہیں۔ ایک طنزیہ و مزاحیہ مضامین کو انشائیے قرار دینے کا تہیہ کیے ہوئے ہے اور دوسرا سنجیدہ نظریے و ضابطے سے پاجولاں مضامین کے ماتھے پر انشائیے کا جھومر لٹکانے پر مچلتا ہے۔ بہر حال انشائیے کی بنیادی ساخت سے متعلق چند معروضات پیش کرنے کے بعد چند انشائیوں کا تحلیلی مطالعہ کر کے ان میں طنز و مزاح کے عنصر کے انداز پیشکش کو اجاگر کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ضمناً طنز و مزاح اور اس کے حربوں سے متعلق بھی بحث ہو گی۔

پہلا انشائیہ وزیر آغا کا "غزل" ہے۔ یہ انشائیہ غزل کے تاریخی تصورات کو خالص انشائی تناظر میں ابھارتا ہے۔ یعنی صنف غزل کی پیدائش و ارتقا کی کہانی کو ایک قطعی تازہ، انوکھے، خوشگوار اسلوب میں پیش کرتا ہے۔ انشائیہ نگار کی تکنیک افسانے کی کردار نگاری سے ملتی جلتی ہے۔ چنانچہ غزل کی کہانی میں اور کئی کہانیاں تہ در تہ سما گئی ہیں۔ زوال آدم خاکی سے لے کر آج تک غزل گوؤں کی خوشامدانہ اور حصول دولت کی روشوں تک!...... معروف معنوں میں یہ انشائیہ اظہار ذات کی ذیل میں نہیں آتا۔ مگر اس کے اسلوب اور تکنیک پر انشائیہ نگار کے ذاتی طرز احساس کی چھاپ گہری ہے۔ آگے بڑھنے سے قبل یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں:

> "...... نکتہ یہ ہے کہ غزل نے قصیدے کی پسلی سے جنم لیا ہے۔ پسلی سے پیدا ہونا اپنے اندر گہری معنویت رکھتا ہے۔ نہ جانے کب سے غزل بے چاری قصیدے کی قید میں تھی۔ بالکل جیسے داستان کی نرم و نازک شہزادی ہیبت ناک دیو کے طلسم میں گرفتار ہو گئی تھی۔ مگر یہ قید و بند بھی شاید درست نہیں۔ کیونکہ غزل تو قصیدے کا اٹوٹ انگ تھی۔ اس کی لاتعداد پسلیوں میں سے ایک پسلی تھی۔ مگر پھر ایک روز یہ پسلی قصیدے کے ڈھانچے سے منحرف ہو گئی۔ اس نے سوچا بھلا یہ کوئی زندگی ہے کہ ہمہ وقت زمین بوس ہوتے چلے جاؤ اور پھر قصیدے کو دیکھو کہ اس مرد دانا میں کوئی لچک یا پیچ جیسے تھا ہی نہیں۔ وہ تو بس سیدھی سڑک پر چلنے کا عادی تھا بالکل جیسے سپاہی لانگ مارچ کر رہا ہو۔ نہ ادھر نہ ادھر بس سیدھا ناک کی سیدھ میں پھر یہ کہ وہ محض حمد و ثنا ہی کرنا جانتا تھا اور خوگر حمد بھی ایسا تھا کہ تھوڑا سا گلہ کرنا بھی اس کے لیے عذاب جاں تھا۔ کیونکہ اگر قصیدہ اپنی عام روش سے ہٹ کر ممدوح سے معمولی چھیڑ چھاڑ کی جرأت بھی کر بیٹھتا تو اپنا سر قلم کرا لیتا۔ لہٰذا وہ ہر وقت محتاط رہتا مگر غزل کو قصیدے کا یوں باادب باملاحظہ ہوشیار رہنا ایک آنکھ نہ بھاتا۔ قدرت نے اس کے وجود میں نہ جانے کتنی مقدار میں پارہ بھر دیا تھا کہ اس سے نچلا بیٹھا ہی نہیں جاتا تھا۔ وہ چاہتی تھی کہ چہل کرے، شرارت سے قصیدے کے بھاری بھر کم لباس فاخرہ پر رنگوں کی پچکاری چھوڑ دے، کبھی حیا سے آنکھیں جھکا لے، پھر آنکھوں کے کونے سے ایک عجیب انداز دلبری سے دیکھے، بات بات پر مسکرائے، مگر قصیدہ بہت سنجیدہ تھا۔"

("نئے انشائیے" مرتب سلیم آغا قزلباس، صفحہ نمبر ۲۲)

دیکھیے قصیدے کی سرزمین سے غزل کے اکھوے پھوٹنے کے عمل کو انشائیہ نویس نے کس اچھوتے اسلوب میں پیش کیا ہے۔ آدم و حوا کی کہانی کے پس منظر نے انشائیے میں تہ داری پیدا کی ہے اور قصیدہ و غزل کے قصے کو رنگین بھی بنایا ہے۔ چنانچہ انشائیے کی Readability دوچند ہو گئی ہے۔ قصیدے کے کرداری اوصاف اور غزل

کے مزاجی نقوش قاری کے ذہن میں جس تاثر کی نمود کرتے ہیں وہ نوعیت کے اعتبار سے مسرت آفریں ہے۔ یہ مسرت طنزیہ و مزاحیہ ہنسی سے مختلف مزاج رکھتی ہے۔ حالانکہ قصیدے کے کرداری رویے اخلاقی احتساب کی زد میں آتے ہیں۔ اور روایتی فکر اسے نشانہ طنز بنانے میں کسی ہچکچاہٹ کا مظاہرہ نہیں کرتی، مگر انشائیہ نگار روایتی سوچ کی پابندی سے گریز کرتا ہے اور کسی لمحے نکتہ آفرینی کے عمل کو فراموش نہیں کرتا۔ خالص مزاح اور طنز بالعموم اکہرے ہوتے ہیں۔ اگر ان میں ایک سے زیادہ سطحیں ہوں تو وہ ہنسی پیدا کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکتے۔ چنانچہ طنز و مزاح نگار مقبول اور سامنے کی اشیاء کا مضحکہ اڑاتے ہیں۔ اور قارئین کو بلا تامل ہنسنے پر مائل کرتے ہیں۔ طنز و مزاح میں موضوع کی مقبولیت اور اس کے ضمن میں ایک مستحکم اجتماعی رائے اہم ہوتی ہے۔ طنز نگار ایک سنجیدہ مقصد لے کر شے یا اس کے مقبول تصور کے ناہموار، ناقص پہلوؤں کی ہنسی اڑاتا ہے۔ مزاح نگار مقصد کے سنجیدہ احساس کو تج کر موضوع کی مضحکہ خیزی کو اجاگر کرتا ہے۔ یوں دونوں ہنسی بیدار کر کے قارئین کو موضوع کے وزنی احساس سے نجات دلانے میں تو ضرور کامیاب ہوئے ہیں مگر دونوں موضوع کی بالائی سطح سے چپکے رہتے ہیں۔ اس کے برعکس انشائیہ نگار موضوع کی ظاہری اور اوپری تہوں کے پار اتر جاتا ہے۔ یہ نہیں کہ وہ موضوع کی ظاہری سطح کو درخورِ اعتنا ہی نہیں جانتا۔ (غالباً اسی غلط فہمی کے تحت انشائیہ نگاروں کو عصری آگہی سے محروم ہونے کا طعنہ دیا گیا ہے) انشائیہ نگار کی جاننے کی ناقابل شکست جستجو اسے مظاہر و تجربات کے طے شدہ مطالب پر اکتفا نہیں کرنے دیتی مگر وہ موضوع کی بالائی پرت یا واقعات و اشیاء کے مقررہ مفاہیم کو تبھی عبور کر کے معنی آفرینی کا عمل شروع کر سکتا ہے جب اسے موضوع کی بالائی پرتوں کے رائج تصورات کا پورا ادراک ہو ۔ یوں دیکھیے تو انشائیہ نگار نہ صرف روحِ عصر کا گہرا شعور رکھتا ہے بلکہ زمان و مکاں کے روابط بھی اس کی نظر میں ہوتے ہیں۔ وزیر آغا کے انشائیے سے پیش کردہ اقتباس سے بھی

یہ ظاہر ہے کہ وہ غزل کی روایتی کہانی کو اول تا آخر جانتے ہیں اور اسی کو خام مواد کے طور پر برتتے ہیں۔ مگر طنز و مزاح نگار کی طرح اس ”خام مواد“ کے گرد روایتی حصار میں ہی نہیں رہتے بلکہ اس کی قلب ماہیت کر دیتے ہیں۔ بایں ہمہ وزیر آغا طنز و مزاح سے بر ہمیت نہیں برتتے۔ اسی انشائیے سے یہ ٹکڑا دیکھئے۔

> ...... قصیدہ گو دربار کی بو پا کر طویل سفر کرتا تھا، اب غزل گو مشاعرے کی بو پر اندرون ملک اور بیرون ملک ہر اس جگہ پہنچا جہاں اس نے خوانِ یغما بچھا ہوا دیکھا اور نقدی سمیٹنے کا موقع پایا۔ اس نے اپنے لیے نئے نئے دربار تلاش کر لیے اور زمین بوس ہونے کے نئے نئے آسن ایجاد کر لیے اور اب صورت حال یہ ہے کہ غزل کا سراپا پھر سے قصیدے کی خلعت میں محبوس ہے۔“

ان سطروں کا اسلوب طنزیہ ہے اور مشاعرے کو حصول دولت کا وسیلہ بنانے والے غزل گویوں کی مذمت کا پہلو بھی موجود ہے۔ مگر طنز و مذمت نمایاں اور کاٹ دار نہیں ہیں۔ کسی مصلحت کے تحت طنز کو زیرِ سطح نہیں رکھا گیا بلکہ انشائیے کا سٹرکچر طنزیہ اسلوب کی شمشیر براں کو کند کرتا ہے تاہم اس شمشیر کی نوک سلامت رہتی ہے، جو چبھن پیدا کرتی ہے۔ معروضی طور پر دیکھیں تو انشائیہ نگار نے غزل گویوں کی زر پرستی پر طنز کو مدہم کرنے کے لیے غزل اور قصیدے کے ربط کو نئے زاویے سے ابھارا ہے۔ یوں قاری غزل گو شعراء کی قابل مذمت روش پر سنجیدہ ہونے اور ایک زہریلی مسکراہٹ سے ان شعراء کو چھلنی کرنے کے بجائے غزل و قصیدے کے ملاپ مکرر کی دلچسپ کہانی پر تبسم زیرِ لب کا مظاہرہ کرتا ہے۔ طنز و مزاح خود صنف ادب نہیں بلکہ اظہار کا ایک انگ ہے۔ چنانچہ نثر اور شعر کی جملہ اصناف طنز و مزاح (جو فی الاصل ہنسی پیدا کرنے کے حربے ہیں) کو بروئے کار لانے کی گنجائش رکھتی ہیں تاہم جس صنف پر طنز و مزاح سمیت ہنسی ابھارنے کے دیگر آلات حاوی ہو جائیں وہ ہیئت کی سطح پر تو اپنا صنفی ڈھانچہ برقرار رکھتی ہے، مگر مزاج کے اعتبار سے وہ طنزیہ یا مزاحیہ کہلانے لگتی ہے۔ مضمون یا ”ایسے“ کو ہر نوع اور ہر

وضع کے خیالات و تجربات کی ترسیل کے لیے بڑی بیدردی سے استعمال کیا گیا ہے۔ طنز و مزاح نے بھی مضمون کی "فراخ دلی" سے خوب فائدہ اٹھایا ہے۔ انشائیہ بھی چونکہ (بالعموم) مضمون کی ہیئت میں لکھا جاتا ہے۔ اس لیے طنزیہ و مزاحیہ مضمون کو انشائیہ قرار دینے یا انشائیے کو طنز و مزاح کا مترادف سمجھنے کا رویہ پیدا ہوا۔ حالانکہ انشائیہ طنز و مزاح کی طرح محض اسلوب کی صفت نہیں، بلکہ ایک الگ صنف ہے، جس کا اپنا مزاج اور سٹرکچر ہے۔ لہٰذا طنز و مزاح انشائیے کے مزاج کے ہاتھ پر بیعت کر کے قلمروِ انشائیہ میں داخل ہوتے ہیں اور اس غلبہ و قوت سے محروم رہتے ہیں، جس کے بل پر وہ اپنی الگ شناخت کا نعرہ لگاتے ہیں اور صنف کے مزاج کی باگ اپنے ہاتھ میں سنبھال لیتے ہیں۔ اس امر کی صراحت میں مشتاق قمر کے انشائیے "بھول جانا" سے ایک پیراگراف ملاحظہ ہو:

> "ذرا ذرا بات یاد رکھنے والے انسان کہاوتی بھیڑیے کی طرح انتہائی خطرناک ہوتے ہیں وہ کسی وقت بھی کوئی گڑھا مردہ اکھیڑ کر خللِ عامہ کا باعث بن سکتے ہیں۔ لیکن "بھول جانے" کی صلاحیت رکھنے والے بزرگ سوسائٹی یا فرد کے لیے بھیڑ کے بچے سے بھی زیادہ بے ضرر ہوتے ہیں۔ موصوف نے پھر اپنی قوتِ یادداشت کی کارکردگی پر بھروسہ کرتے ہوئے زبان اعتراض وا کر دی تھی اور بظاہر یہی اس کے عبرت ناک انجام کا باعث بنا، مگر ایسے افراد رزمگاہ حیات میں اس خون آشام تلوار کے مماثل ہیں۔ جو نیام سے باہر ہی نہیں آتی۔ قومیں اگر افراد کی نسبت زیادہ امن پسند ہوتی ہیں تو اس کا سبب اس کے سوا کچھ نہیں کہ ان کی قوت یادداشت افراد کی بہ نسبت زیادہ کمزور ہوتی ہے۔
>
> ("ہم ہیں مشتاق"...... مشتاق قمر۔ صفحہ نمبر ۱۱۳۔۱۱۴)

اس اقتباس کی قرات چہرے پر مسکراہٹ یقیناً بکھیرتی ہے۔ مگر یہ مسکراہٹ شے، واقعہ یا تصور کی مضحکہ خیز پیشکش سے پیدا ہونے والی ہنسی سے مختلف ہے۔ مزاح، ظرافت، پھبتی، بذلہ کی سنجی وغیرہ ہنسی مقصود بالذات ہوتی ہے، جبکہ انشائیہ کا نکتہ افروزی کا عمل

کچھ ایسا ہوتا ہے کہ قاری ایک نئے دیار معنیٰ کا نظارہ کر کے حیرت و بہجت کی نعمت پاتا ہے۔ سو انشائیے کے اسلوب میں طنز و ظرافت نکتہ افروزی تخلیقی عمل کے تحت رہتے ہیں۔ خالص طنز و مزاح میں حیرت کا عنصر ناپید ہوتا ہے۔ حیرت میں ٹھہراؤ کی ایک کیفیت ہوتی ہے۔ طنز و مزاح کی کامیابی اس میں ہے کہ وہ ایک لمحے کی تاخیر کے بغیر ہنسی کے فوارے کو ابلنے کا اہتمام کرے۔ انشائیے میں "حیرت و بہجت" کی پہچان کے لیے مشتاق قمر کے مذکورہ انشائیے سے یہ حصہ دیکھئے:

> "...... بھول جانے" کی مخالف قوت "یاد رکھنے" کی ہی مثال لے لیجیے۔ چند ابتدائی برسوں کے علاوہ عمر بھر ہمارا واسطہ ایک ایسے نظام سے پڑتا ہے جس میں استاد سے لے کر محبوبہ تک سارا زور "یاد رکھنے" پر ہی صرف ہوتا ہے۔ حالانکہ ہم سب پر اچھی طرح عیاں ہے کہ "یاد رکھنا" دنیا کا سہل ترین کام ہے اور "بھول جانا" مشکل ترین...... آپ کسی بات کو معمولی سی کوشش سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ازبر کر سکتے ہیں لیکن زندگی کے کسی واقعہ کو بھلانے کے لیے ہمیں جسم و ذہن کو نئے سرے سے خلق کرنا پڑتا ہے!"
>
> ("ہم ہیں مشتاق" صفحہ نمبر ۱۱۸)

مزاح نگار بالعموم شے یا واقعہ کی موجودہ یا تسلیم شدہ ترتیب و تنظیم میں ناہمواری دریافت کرتا ہے اور پھر اسی ناہمواری کو شے کے منظم ڈھانچے میں کچھ اس مہارت سے یکجا کرتا ہے کہ شے کی "مروجہ ترتیب" سرے سے بدل جاتی اور بے ڈھنگی نظر آنے لگتی ہے۔ قاری کا سامنا جب شے کی اس نئی بے ڈھنگی تنظیم سے ہوتا ہے تو شے کا سابقہ تصور ترتیب کرچی کرچی ہو جاتا ہے۔ تصور ترتیب کی یہ دفعتاً تبدیلی ہنسی یا قہقہہ پر منتج ہوتی ہے۔ انشائیہ نگار بھی اشیاء و مظاہر کے مروج تصورات میں تبدیلی لاتا ہے۔ مگر دونوں کے عمل میں بنیادی فرق یہ ہے کہ مزاح نگار کی نظر شے میں موجود تضاد، ناہمواری کجی وغیرہ پر پڑتی ہے۔ اور وہ اسی کو پوری شے پر پھیلا دیتا ہے۔ جبکہ انشائیہ نگار شے کے روایتی معانی کی

دوسری اشیاء کے تصورات سے ان وابستگیوں سے دریافت کرتا ہے جو عام نگاہوں کے محیط میں نہیں ہوتیں۔ دوسرے لفظوں میں انشائیہ متعدد اشیاء کے باہمی رشتے منکشف کرتا ہے اور شے کے محدود تصور کی سرحدیں وسیع کرتا ہے۔ درج بالا اقتباس میں مشتاق قمر نے بھول جانے کے انسانی فطرت سے ربط نہاں کو دریافت کیا ہے۔ یہ انکشاف مسرت زا تو ہے قہقہہ آور نہیں۔ چند مزید انشائیوں سے مختصر اقتباسات ملاحظہ فرمایئے، جن میں اشیاء کے معلوم تصورات کا ہالہ پگھلتا اور ایک نیا کرہ معانی تشکیل پاتا دکھائی دیتا ہے۔

> "سردی، جیسے کہ میں نے عرض کیا ہے، طبقہ نسواں سے تعلق رکھتی ہے اس لیے اس کا سارا نظام مادی ہے، اس میں وہی شفقت خود سپرگی اور ملائمت ہے جو عام طور پر خواتین میں پائی جاتی ہے۔

("سردی" از غلام جیلانی اصغر)

> "ذرا غور کیجئے ہمارا کرہ خاک بھی ایک طویل و عریض پلیٹ فارم ہی تو ہے جسے بنی نوع انسان نے انوکھے رنگوں، رسیلی زبانوں، خوبصورت نسلوں اور دلکش ثقافتوں سے مزین کیا ہوا ہے۔۔۔۔ اگر دیکھا جائے تو ہمارے جسم روح کے لیے، دماغ خیالات کے لیے اور لب بول کے لیے پلیٹ فارم ہی کا درجہ رکھتے ہیں جہاں وہ کچھ دیر قیام کرتے ہیں اور پھر رخصت ہو جاتے ہیں۔

("پلیٹ فارم" از جمیل آذر)

> "شور ہمارے ذہن کو الجھاتا ہے، خاموشی الجھی ہوئی گرہوں کو سلجھاتی ہے۔ شور انتشار اور اختلاج کو ہوا دیتا ہے۔ خاموشی امن و آشتی کا سفید پھریرا لہراتی ہے۔ شور قوت صرف کرتا ہے۔ خاموشی قوت کو مجتمع کرتی ہے۔ شور بلا کا تخریب کار ہے۔ خاموشی ہمہ تن تعمیر ہے"

("شور" از انور سدید)

> "بجڑا ہوا بچہ ہر انسان کے اندر موجود ہوتا ہے مگر پسماندہ معاشروں اور پابند تہذیبوں میں خوف، ترغیب تعلیم، تہذیب، تربیت اور اخلاقی قدروں کے بے پناہ دباؤ کے ذریعے اس بچے کو قتل کر دیا جاتا ہے۔"

("بجڑا ہوا بچہ" از اکبر حمیدی)

> "ناک، کان اور حلق بھی فی الاصل سرنگوں ہی کے دہانے ہیں جو سب کے سب اندر کی جانب کھلتے ہیں اور ادنیٰ و اعلیٰ طبقوں کے جراثیم چھٹیاں گزارنے انہیں گزرگاہوں کے راستے جسم میں داخل ہوتے رہتے ہیں۔ اور پھر کچھ وقت میزبان جسم کی میزبانی سے لطف اندوز ہونے میں گزارتے ہیں۔ اگر میزبان کا خون، گوشت، ہڈیاں ان کو کچھ زیادہ ہی غذائیت سے بھرپور جان پڑیں تو وہ وہاں اپنے قیام کے دورانیہ میں بغیر کسی پیشگی اطلاع کے اضافہ کر دیتے ہیں اور بعض حالات میں وقت وداع میزبان کی میزبانی سے خوش ہو کر اسے بھی بطور "نشانی" اپنے ہمراہ لے جاتے ہیں۔"

("سرنگ" از سلیم آغا قزلباش)

> "...... یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ جہاں "میں" اس کائنات کی زلف پریشان کو سنوارنے میں اہم کردار ادا کرتی دکھائی دیتی ہے وہاں یہی "میں" اسے تہ و بالا کرنے پر بھی سدا مستعد رہتی ہے "میں" کے اس غیر متوازن رویے کی وجہ صرف یہ ہے کہ ہم اس کائنات میں ہر سو بکھری رونقوں میں شمولیت اختیار کرنے سے پہلے اس "میں" کو انتہائی بھدے پن سے اوڑھ لیتے ہیں، اسے سلیقے سے پہنتے نہیں ہیں"

("میں" از حنیف باوا)

ماہیا اور اُردو میں ماہیا نگاری

ماہیا پنجابی لوک گیت ہے۔ مگر اسے پنجابی شاعری کا طرہ امتیاز قرار نہیں دیا جاسکتا۔ پنجابی ادب کی روایت میں صوفیانہ شاعری کو اس قدر اہمیت حاصل رہی ہے کہ طویل عرصے تک لوک گیت پنجابی ادب اور اس کی تاریخ میں کوئی خاص جگہ حاصل نہیں کر سکے۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں کہ صوفیانہ شاعری لوک گیتوں کی افزائش اور فروغ میں سد راہ بنی رہی ہے۔ قصہ دراصل یہ ہے کہ پنجاب کے زرخیز تخلیقی اذہان صوفیانہ شاعری پر مرتکز رہے۔ اس شاعری میں محض زندگی اور کائنات کے فلسفیانہ حقائق اور عشق الٰہی کے مضامین ہی نہیں تھے، پنجاب کے کلچر کے بیشتر عناصر بھی پیش ہوئے تھے۔ یہاں تک کہ پنجاب کی لوک رومانی داستانوں کو شعری پیرایہ مہیا کرنے کا سہرا بھی پنجاب کے صوفی شعرا کے سر ہے۔ یہ رومانی کہانیاں ہی دراصل پنجاب کی ثقافت کی امین ہیں۔ معنویت کے اعتبار سے ان کہانیوں کی متعدد سطحیں ہیں۔ اور ہر سطح پنجابی ثقافت کے کسی ایک یا کئی پہلوؤں کی ترجمان ہے۔ لوک گیت اجتماعی ذہن کی پیداوار ہیں اور عوام کے سادہ اور کسی حد تک سطحی جذبات کے بلاواسطہ اظہار پر مبنی ہوتے ہیں۔ چنانچہ لوک گیتوں کے پنپنے اور فروغ پانے کا بہترین ذریعہ سادہ لوح عوام ہیں، وہی لوک گیتوں کو اپنی لوح یادداشت پر محفوظ رکھتے ہیں اور آنے والی نسل کو منتقل کرتے ہیں۔ صوفیانہ شاعری کی طرح لوک گیت نہ تو ایک سے زاید معنوی پرت رکھتے ہیں اور نہ اپنی بنت میں فنکارانہ مہارت کو بروئے کار لاتے ہیں، ہاں کبھی کبھی کچھ لوک گیت کئی ذہنوں کی خاک چھانتے چھانتے فنکارانہ تکمیل کا مرحلہ کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ تاہم بنیادی طور پر لوک گیت عوام کے سادہ جذبات کے ایک خاص آہنگ میں گندھے ہوتے ہیں۔ یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ صوفیانہ شاعری کی طرح پنجابی لوک گیتوں کو کتابوں میں محفوظ کرنے کی کوشش رواں صدی کے نصف اول سے پہلے نظر نہیں آتی۔

پنجابی میں ماہی مہیں (بھینس) چرانے والے کو کہتے ہیں۔ پنجاب ایک زرعی علاقہ ہے۔ اس کی بیشتر آبادی کاشتکاری سے وابستہ ہے اور پورا خاندان کاشتکاری کے عمل میں حصہ لیتا ہے۔ چنانچہ پنجاب کے کلچر کے عناصر اور اقدار زرعی نظام کے سٹرکچر کے تابع ہیں۔ پنجاب کی دو بڑی لوک رومانی داستانوں ''ہیر رانجھا'' اور ''سوہنی مہینوال'' کے ہیروؤں نے اپنی محبوباؤں کا قرب حاصل کرنے کے لئے ان کی بھینسیں چرائی تھیں۔ سوہنی کے عاشق کا نام ہی بھینسیں چرانے کی وجہ سے مہینوال پڑا۔ بھینسیں چرانا مشکوک ہے کیونکہ سوہنی کمہارن تھی، اس کا باپ کوزہ گری کا کل وقتی کام کر کے روزی کماتا تھا۔ کاشتکار نہیں تھا۔ ممکن ہے اس کے پاس ایک آدھ بھینس ہو۔ جس سے وہ گھر کی دودھ گھی کی ضرورت پوری کرتا ہو۔ ایک بھینس کے لئے ''ماہی'' رکھنا بعید از قیاس ہے۔ تاہم اس کہانی سے اتنا پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے میں پنجابی مٹیارن کے محبوب کی صفت ماہی ہونا تھا۔ رانجھے نے اپنی شخصیت، سماجی مرتبے کو تج کر ہیر کی بھینسوں کا چرواہا بن کر جس ایثار کا ثبوت دیا تھا، وہ عشق میں رانجھے کا سچا ہونے کی تاریخی علامت بن گیا۔ محبوب کے معنوں میں لفظ ماہی کو سب سے پہلے صوفی شعراء شاہ حُسین، بُلھے شاہ، وارث شاہ، ہاشم شاہ سچل سرمست سمیت کئی دوسرے شعراء نے اپنی شاعری میں برتا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ صوفی شعراء نے ماہی کا جو تصور اپنی شاعری میں پیش کیا وہ رانجھے کی شخصیت کا معنوی ہیولا ہے۔ ماہی اور رانجھا بعد میں علامتی حیثیت اختیار کر گئے۔ سوہنی کے عاشق / محبوب مہینوال کو اتنا قابل اعتنا نہیں سمجھا گیا، شاید اس لئے کہ وہ باہر سے آیا تھا اور سوداگر تھا۔ وہ سوہنی کو اپنے عشق میں مبتلا کرنے میں تو ضرور کامیاب ہوا مگر حقیقت یہ ہے کہ اس نے سوہنی یا پنجاب کی تہذیب کو مُسخر نہیں کیا بلکہ وہ خود یہاں کے

تہذیبی دھارے میں اپنے نام، مرتبے اور بدن سمیت فنا ہو گیا، جبکہ رانجھا پنجاب کا ہی ایک زمیندار تھا۔ سو رانجھے کے کرداری اوصاف کو یہاں کے کلچر نے زیادہ اہمیت دی ہے۔

بعض محققین کے مطابق جب صوفی شعراء نے لفظ ماہی کو تخلیقی لمس دے کر اس کے گرد ایک مثالی جادوئی حلقہ قائم کر دیا تو یہ لفظ مقبول عام ہو گیا اور اس زمانے میں جو لوک گیت کہے جا رہے تھے، انہیں ماہیا کے نام سے موسوم کیا جانے لگا۔ ماہیے کا ایک نام ”بجڑو“ بھی ملتا ہے۔ بجڑو سفید رنگ کی جوان عورت کو کہتے ہیں مگر لوک گیتوں کی ایک خاص صنف کے لئے مقبول عام لفظ ماہیا ہی ہے۔

ماہیے میں ”رانجھن ماہی“ کا آئیڈیل کردار شدت سے اُجاگر ہوا ہے۔ ہیر رانجھے سے چوری چھپے بیلے میں ملنے جاتی ہے۔ ہیر کو احساس ہے کے اُس کا رانجھے سے ملنا جلنا اس کے والدین اور سماج کی نظروں میں جرم ہے۔ مگر عشق کی آگ نے اس کے سماجی شعور کی حد بندیوں کو پگھلا دیا ہے، اور اسے بیلے میں گھر اور سماج کی نظروں سے دور، فطرت کی معیت اور رانجھے کے پہلو کے علاوہ کہیں قرار نہیں۔ بس یہی صورت حال ماہیے کا عقبی دیار ہے۔ ہندی گیتوں کی طرح ماہیے میں بھی اظہار عورت کی زبان سے ہوا ہے، اور اس بات نے ماہیے کے مزاج پر گہرے اثرات مرتسم کیے ہیں۔

ماہیے کے نام سے جو لوک گیت ملتے ہیں وہ ہیئتی اعتبار سے کئی طرح کے ہیں مگر ماہیے کے نام سے جو لوک گیت زیادہ مقبول ہوئے وہ تین لائنوں پر مشتمل ہیں۔ پہلی اور آخری لائنیں ہم قافیہ ہوتی ہیں۔ بعض کے نزدیک تینوں لائنیں مساوی الوزن ہیں جب کہ دوسرا گروہ دوسری لائن کے وزن میں ایک سبب کو کم قرار دیتا ہے۔ (اس مسئلے پر بحث آگے آئے گی، ماہیے کی پہلی لائن باقی دو لائنوں سے موضوعاتی سطح پر ہم رشتہ نہیں ہوتی۔ نقادوں نے پہلی لائن کو ”ضرورت شعری“ کی تخلیق قرار دیا ہے۔ مگر واقعہ یہ ہے کہ پہلی لائن، آخری لائن کی محض ”قافیائی ضرورت“ کی کفالت پر معمور نہیں۔ پہلی

لائن اصلاً ماہیے کے عقبی دیار کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ نیز پہلی لائن کی مدد سے اس تہذیبی دھارے سے وابستہ ہونے کی کوشش بھی کی جاتی ہے جس کی اخلاقیات سے ماہیا کہنے والا انحراف کرتا ہے۔ جیسا کے پہلے عرض کیا گیا کہ لوک گیت ہسادہ، پر شور جذبوں کی زبان ہیں، اس لئے ان میں کسی گہری فنکارانہ بصیرت کی تلاش عبث ہے چنانچہ ماہیے میں خارجی دنیا (جس میں مناظر فطرت، موسموں کا اتار چڑھاؤ، گھریلو اشیاء، جانور رسل و رسائل کے ذرائع وغیرہ شامل ہیں) کو جذبے کی شدت میں اس طرح نہیں گوندھا گیا کہ ایک کیمیائی امتزاج پیدا ہو سکے اور دونوں کو ایک دوسرے سے جدا نہ کیا جا سکے اور اگر جدا کرنے کی کوشش کی جائے تو کسی آبگینے کے ٹوٹنے کا اندیشہ ہو۔ مگر بیرونی دنیا اور اندرونی کائنات کو آہنگ اور تال کی سطح پر ایک لڑی میں پرونے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ اور اسکا ایک مثبت نتیجہ یہ نکلا ہے کہ دونوں دنیاؤں کے تضادات سامنے نہیں آ سکے۔ بلکہ جذبے نے اپنی قوت کشش سے خارجی کائنات کو مسخر کرنے کی سعی کی ہے۔ (ہیر اور سوہنی کا اپنے جذبوں سے اپنے عاشقوں کو تسخیر کرنا پیش نظر رہے) اور شاید یہی وجہ ہے کہ ماہیے میں ماحول سے، افراد سے اُلجھنے یا ٹکرانے کا رویہ موجود نہیں بلکہ ایک اٹوٹ وابستگی نے بار پایا ہے۔ ماہیے میں ماہی کی خوبصورتی، شوخی، خود پسندی، اور محبوب سے جدائی کے مضامین بھی پیش ہوئے ہیں مگر اس انداز سے کہ ماہی یا محبوب سے وابستگی کی شدت کا اندازہ ہوتا ہے۔ قدرتی مناظر و مظاہر کی موجودگی میں انسان کی جبلت اپنے اظہار کے راستے میں شعوری، اخلاقی قیود کی پروا نہیں کرتی، بلکہ ٹھوس اجسام سے وابستہ ہونے پر مچل جاتی ہے۔ ماہیے میں وابستہ ہونے کی اسی مشتعل خواہش نے اظہار کی راہ ڈھونڈی ہے، اور ماہیے کی مزاجی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

ماہیا ہمارے تہذیبی ارتقا کے ایسے مرحلے پر نمودار ہوا جب زرعی نظام مشینوں کی زد میں نہیں آیا تھا۔ زرعی نظام پر انسان کی قوت بازو اور جسمانی مشقت کا غلبہ تھا۔ چنانچہ رویوں اور اقدار کا ایک خاص سسٹم رائج تھا۔ اس سسٹم میں جدید صنعتی زندگی کی نفسیاتی

پیچیدگی، جذباتی پراگندگی نیز ذہنی گہرائی اس قدر نہیں تھی۔ جذبہ ماحولیاتی آلودگیوں اور معدے کی بیماریوں کے مضرات سے پاک تھا۔ اس کا رخ بھی واضح تھا۔ چنانچہ جب یہ جذبہ ماہیے میں ظاہر ہوا تو کسی رمز دایما اور ابہام سے مملو نہیں تھا۔ اپنے محبوب سے لپٹنے اور جسمانی وصال سے سیراب ہونے کی صاف سیدھی خواہش تھی، جو ماہیے میں ظاہر ہوئی۔

محبوب کو اپنانے کا رویہ تقریباً تمام گیتوں اور غنائیہ شاعری میں نمایاں طور پر ابھرا ہے۔ غنائیہ شاعری قبل از منطق زمانے کے انسان کی تخلیق ہے جب اسے اپنی بقا کے لیے فطرت کی منہ زور قوتوں سے نبرد آزما ہونے کا چیلنج در پیش تھا۔ چنانچہ وہ ہر دن کے اختتام پر جسمانی تھکاوٹ سے چور گھر پہنچتا۔ اس کے اندر کہیں ایک ایسی آسودگی کی خواہش کلبلانے لگتی، جس کی نوعیت ''جسمانی تحفظ'' سے مختلف تھی۔ چنانچہ اس نے جہاں رنگین تخیلاتی کہانیاں تخلیق کیں وہاں غنائیہ شاعری کو بھی جنم دیا۔ یہ دونوں بیک وقت اعصابی اور ذہنی تسکین مہیا کرنے پر قادر تھیں۔ اعصاب اور ذہن سے جذبے کے بیک وقت تعلق نے جس شاعری کو جنم دیا اس میں پیچیدہ مفاہیم اور عسیر الفہم مطالب نہیں تھے اور نہ اظہاری پیرائے پر ایمائیت، رمزیت اور ابہام کا غلبہ تھا۔ پیچیدہ مطالب اور ان کے علامتی اظہار پر مشتمل شاعری اس وقت شروع ہوئی جب انسان فطرت کی بیشتر شہ زور قوتوں کو زیر پا لا کر اپنی تہذیبی زندگی میں آسائش پیدا کرنے نیز روحانی ارتقا کے متعدد مدارج عبور کرنے میں کامیاب ہو گیا۔

لہٰذا ماہیا اور غنائیہ شاعری کی دوسری اقسام تہذیب کے اس دوراہے پر نمودار ہوئیں جب انسان اپنے گرد و پیش سے جسمانی اتحاد و اتصال رکھتا تھا۔ وہ نہ صرف فاصلوں کے تصور سے خوفزدہ تھا بلکہ انفرادیت کے اس شعور سے قطعاً نابلد تھا جو انبوہ کو راستے کی دیوار قرار دیتا ہے اور فرد کو اپنے اور اجتماع کے درمیان موزوں فاصلے کی موجودگی کا سبق دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ماہیے کی تخلیق کے وقت فرد، سماج اور کائنات ایک کل کی صورت باہم وابستہ تھے۔ فرد کے ہاں اس شعور نے آنکھیں نہیں کھولی تھیں جو کل کو اجزاء میں تقسیم دیکھتا ہے اور جز کے جداگانہ تشخص کو ابھارتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ماہیے میں جذبہ تو بہت شدید ہے مگر متخیلہ کی کارفرمائی بہت کم ہے۔ کہیں کہیں تو سوچ کے منطقی رخ کی سرے سے نفی ہوتی ہے۔ سوچ کا منطقی رخ تو انفرادیت کا علمبردار ہے اور ماہیے میں محبوب کی ہستی میں (وصل اور فراق دونوں صورتوں میں) فنا ہو جانے کا طاقتور جذبہ ظاہر ہوا ہے۔ یہ چند مشہور ماہیے دیکھئے جن میں ماہیے کے مزاج کے امتیازی اوصاف جھلک رہے ہیں:

پُھل پک گئے کِکراں دے
رب سانوں میل دتا
اسیں کدی نہ وِچھڑاں گے

O

کوٹھے اُتوں اُڈ کاواں
سدّو پٹواری نوں
جند ماہیے دے ناں لاواں

O

باغے وچ راہ کوئی نہ
تروڑنی یاری چناں
وڈا ایس توں گناہ کوئی نہ

O

دو پتر اناراں دے
ساڈے دکھ سن کے چناں
روندے پتھر پہاڑاں دے

O

کوئی کشتہ مار دیو

لباں اتے جند آگئی
میرے ماہیے نوں تور دیو

O

گماو پئی کہنس آں
لوکاں بھانے گماو کہنس
راو ماہیے دا انجی آں

O

گڈی آگئی پھیرے تے
مت میرا منجی تے پیا
روح ماہیے دے ڈیرے تے

علم النفس کے ماہرین نے عورت کے ذہنی عمل میں جذبہ و احساس کو فکر و تخیل پر فائق قرار دیا ہے۔ چنانچہ اجتماعی ذہن نے جب ماہیے کے اسلوبی مزاج پر غور کیا ہو گا تو لامحالہ اس کی نظر عورت کی نفسی ہیئت ترکیبی پر گئی ہو گی۔ عورت جذبے کی شدت کا دوسرا نام ہے۔ وہ ذہن سے زیادہ جسم سے "سوچتی" ہے۔ جسم کی بھی ایک اپنی منطق اور ایک اپنا نظام خیال ہے۔ ذہن بالعموم چیزوں کو اجزاء میں بانٹ کر ان کی تفہیم کرتا ہے، مگر جسم کا نظام خیال تفہیم اور تجزیے کے چکر میں پڑنے کے بجائے اجزاء کو متحد کرنے اور ایک کل کی تشکیل دینے پر ہر دم مائل رہتا ہے۔ یوں بھی عورت فطرتاً جسمانی سطح کی تخلیق کاری میں اپنا ثانی نہیں رکھتی۔ عورت کے فطری مزاج کی یہی خصوصیات ماہیے میں پیش ہوئی ہیں۔

قدیم معاشرے میں عورت بڑی حد تک سماجی اور معاشرتی سرگرمیوں سے کٹی ہوئی، گھر کی چار دیواری میں پابند تھی۔ لہٰذا اس کے جبلی جذبات کا لاوا متنوع سرگرمیوں میں مٹ کر نرم و ملائم کرنوں کی صورت اختیار نہیں کر سکتا تھا۔ دوسرے لفظوں میں عورت سوائے چند گھریلو ذمہ داریوں کے (جن میں مرد سے اس کے ازدواجی تعلقات اور وفاداری اہم ترین تھیں) کوئی دوسری معاشرتی خدمت انجام نہیں دے سکتی تھی۔ ماہیے میں چونکہ اسی عورت کی "نفسی شخصیت" سرایت کیے ہوئے ہے، اس لیے ماہیے کے موضوعات محبت، رومان سے آگے معاشرتی سچائیوں اور کائناتی حقیقتوں کی سرحدوں تک نہیں جا سکے۔ یہ نہیں کہ زمانہ، سماج اور کائنات شاعری کا موضوع ہی نہیں بنے۔ صوفیاء کی شاعری میں یہ موضوعات تواتر کے ساتھ پیش ہوئے ہیں۔ مگر ماہیے کا فنی پیرایہ عشق اور محبت کے لیے زیادہ موزوں رہا ہے۔ ماہیے میں اگر کہیں زمانے کے دکھ درد، سماجی ناانصافیوں اور دیگر معاشرتی سچائیوں کا موضوع آیا بھی ہے تو شکایت کی صورت میں آیا ہے۔ کہیں عورت کو زمانے سے یہ شکایت ہے کہ اس نے اس کو ماہی سے جدا کر دیا ہے۔ کہیں یہ گلہ ہے کہ اس کا محبوب بے وفا ہے، زمانہ ساز ہے، دوسرے لوگوں کی طرح مکار اور عیار ہے۔

عجز، انکساری بلکہ ایک حد تک مظلومیت کا احساس ماہیے کے مزاج کا حصہ ہے۔ ماہیا عورت کا "لبِ گویا" ہے جس کا مخاطب مرد ہے۔ انسانی تہذیب کے ابتدائی دور میں ہی ایک زبردست حیاتیاتی تبدیلی کے تحت عورت مرد کے مقابلے میں کمزور حیثیت اختیار کر گئی تھی۔ اس وقت سے مرد سماجی اور کائناتی طاقتوں کو زیرپا لانے میں اور عورت اپنے جسم اور جذبے سے مرد کو فتح کرنے میں لگی ہوئی ہے۔ مگر شاید عورت کو معلوم نہیں کہ وہ خود اپنے جسم اور جذبے کے جال میں بری طرح پھنسی ہوئی ہے۔ وہ اپنے ان آلات سے مرد کو تسخیر کر لیتی ہے مگر بعد میں جسم اور جذبے سمیت مرد کی بھی غلام بن جاتی ہے۔ عشق میں عورت کو اپنے عاجز، مظلوم اور مرد کے بے وفا ہونے کا شدید احساس ہوتا ہے۔ آپ دیکھیں کہ اکثر رومانی لوک کہانیوں میں عورت کی موت پہلے واقع ہوتی ہے۔ ماہیے میں عورت کی عاجزی اور مظلومیت کا اظہار نمایاں ہے:

چنے پھل بہ لماں دے
چنگا انصاف کیتا
ہتھ بدھیاں غلاماں دے

٥

سادی چاہ پیتی
قبر تے لکھ دیساں
نئیں ڈھول وفا کیتی

اگرچہ غزل کی ابتداء میں بھی رخوں سے بات چیت اور مہ رخوں کی بات چیت کے ایک خاص اسلوب کے طور پر ہوئی تھی۔ مگر غزل بنیادی طور پر تعلیم یافتہ طبقے کی پسند کا گہوارہ رہی ہے۔ اس لیے غزل میں صاف، سیدھے اور بلاواسطہ اظہار کو ناپسند کیا گیا اور علامتی اسلوب کو برتا گیا ہے۔ اگرچہ غزل میں بھی اجتماعیت اور عمومیت ہوتی ہے، مگر یہ ایک خاص طرح کی اجتماعیت ہے۔ غزل کو ایک انفرادی ذہن تخلیق کرتا ہے۔ اور اپنے عمل تخلیق کی ایک خاص جہت کے تحت اپنے انفرادی شعور کو اجتماعی ذہن سے ہم رشتہ کرتا ہے۔ یوں غزل گو اپنی ذات سے سماج اور کائنات کی طرف ایک جست بھرتا ہے۔ پوری غزل بھی جست در جست کا منظر پیش کرتی ہے، یہ جست ہی غزل کے علامتی یا بالواسطہ اسلوب کی ضامن ہے۔ اس کے مقابلے میں ماہیے میں اس نوع کی تخلیقی جست کا تصور بھی محال ہے۔

پنجابی ماہیے کے مزاج کے سلسلے میں اوپر جو معروضات پیش کی گئیں، ان کے پیش نظر ماہیا بظاہر ہمارے موجودہ ادبی سیٹ اپ میں کوئی خاص مقام حاصل نہیں کر سکتا۔ جب ہمارے ہاں غزل کی ایک طویل اور توانا روایت، آزاد نظم کا قابل قدر ذخیرہ اور دیگر شعری اصناف کا سرمایہ موجود ہے جو ہمارے بنیادی جذبات، ذات کے پراسرار گوشوں، سماجی اور کائناتی سچائیوں کو ظاہر کرنے کا موثر ذریعہ ہے تو ماہیے کی کیا ضرورت ہے؟ شاید اسی لیے سنجیدہ علمائے ادب نے ماہیے کو ایک قدیم تہذیبی یافت سے زیادہ اہمیت نہیں دی۔ بیسویں صدی میں اردو ادب نے کلاسیکی روایتوں کی زنجیروں سے رہائی پا کر متعدد عالمی اور مقامی زبانوں اور ان کے ادب سے دوستانہ روابط قائم کیے۔ افسانہ، آزاد نظم اور

انشائیہ ان روابط کی ٹھوس شہادتیں ہیں۔ جدید اردو ادب کی آبرو بھی یہی اصناف ثلاثہ ہیں، تاہم اردو ادب نے ہندی دوہے، جاپانی ہائیکو اور پنجابی ماہیے کو بھی اپنی دھرتی میں کاشت کیا ہے، یہ ایک دلچسپ اتفاق ہے کہ اول الذکر مغرب اور موخر الذکر مشرق سے تعلق رکھتی ہیں۔ دوہا، ہائیکو اور ماہیا شعری اصناف ہیں اور تینوں میں بات کو کفایت و اختصار سے کہنے کا وصف مشترک ہے جسے ڈاکٹر وزیر آغا نے مشرق کے محبوب اسلوب اظہار سے تعبیر کیا ہے۔ مگر یہ ایک ناخوشگوار حقیقت ہے کہ مغربی اصناف ادب کی درآمد اور فروغ میں اردو ادبا نے جس لگن اور تنقیدی بصیرت سے کام لیا، اسے مشرقی اصناف کے سلسلے میں بروئے کار نہیں لایا جا سکا۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ دوہے اور ماہیے میں تخلیقی اظہار کے جو امکانات ہیں۔ وہ بڑی حد تک غزل اور آزاد نظم میں موجود ہیں جبکہ افسانہ، انشائیہ اور آزاد نظم ہماری انفرادی اور تہذیبی زندگی کے تخلیقی اظہار کے بالکل نئے، منفرد اور اچھوتے وسیلہ ہائے اظہار تھے۔ نیز اجتماعی زندگی جن نئے حقائق کی زد میں آرہی تھی، ان کو گرفت میں لینے کے لیے مذکورہ پیرایہء اظہار سے استفادہ ناگزیر تھا۔ بایں ہمہ مزید غور کرنے سے ماہیے کے منفرد اوصاف اجاگر ہو سکتے ہیں۔

پہلی بات یہ کہ ماہیا اردو ادب کے تمول کا باعث بن سکتا ہے۔ قیام پاکستان کے بعد اردو زبان میں مقامی زبانوں کے الفاظ کی آمیزش ایک باقاعدہ رجحان کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ لسانی لین دین کا عمل نثر کی سطح تک محدود ہو تو ایک مزاحیہ صورت حال پیدا کرنے پر منتج ہوتا ہے جبکہ شاعری کی سطح پر غیر زبانوں کے الفاظ “غیریت” اور نامانوسیت کو تج کر اپنے محسوس ہوتے ہیں۔ نثر میں لفظوں کو خیال کے چمٹے سے پکڑ پکڑ کر اکٹھا کیا جاتا ہے، جبکہ شاعری میں لفظ اور خیال کے درمیان کوئی فاصلہ کوئی دوئی نہیں ہوتی، وہ شعری آہنگ میں یوں گھل مل جاتے ہیں، جس طرح چینی پانی میں! یہی وجہ ہے کہ ماہیے کا پہلا مصرع ماہیے کے موضوع سے متعلق نہیں ہوتا مگر ماہیے کے شعری آہنگ کے تابع ہو کر اتنا برا نہیں لگتا۔ سو پنجابی الفاظ جب ماہیے کے توسط سے اردو میں پہنچیں گے تو واقعی اردو

زبان و ادب کے تمول کا باعث بنیں گے۔ اور اگر ماہیے کو کسی جینئس شاعر نے تخلیق کرنا شروع کر دیا تو دوسری شعری اصناف پر بھی ناخوشگوار اثرات ثبت ہونے کا امکان ہے۔

دوسری بات یہ کہ ماہیے میں جذبے کے اظہار کی جو کھلی کھلی کیفیت ہوتی ہے، وہ پیچیدہ دکھی زندگی کو ایک اعصابی نوعیت کی آسودگی فراہم کر سکتی ہے۔ ماہیا اپنے تخلیقی عمل میں ناموجود سے رشتہ قائم نہیں کرتا بلکہ جذبات کی ارضی زندگی کو موضوع بناتا ہے۔ اور اس میں تخیل کی مدد سے جذبے کی بوجھل فضا کو سبکسار بھی نہیں کیا جاتا، دوسرے لفظوں میں یہاں جذبہ اپنے بنیادی ہدف سے گریز پر مائل نہیں، بلکہ ہدف کو تسخیر کرنا چاہتا ہے۔ (اور یہی وصف ماہیے کی خوبی اور کمزوری ہے) مگر چونکہ ماہیا ہدف کو تسخیر کرنے کے عمل میں کسی جارحیت سے کام نہیں لیتا، عاجزی اور مظلومیت کا سہارا لے کر ہدف کو فتح کرتا ہے۔ اس لیے ماہیا روحانی ترفع سے ہم کنار نہ بھی کرے تو جذبے کے کھلے، شیریں اور عاجزانہ اظہار سے ایک طرح کی اعصابی طمانیت ضرور عطا کر سکتا ہے اور فی الوقت اس کی بڑی ضرورت ہے۔

(۲)

اب کچھ باتیں پنجابی ماہیے کی فارم، وزن اور اردو میں ماہیا نگاری کے سلسلے میں!

پنجابی ماہیوں کی ہیئت اور وزن کا مسئلہ بڑا ٹیڑھا ہے۔ پنجابی ماہیے اپنی اصل شکل میں بہت کم دستیاب ہیں۔ پچاس کی دہائی کے بعد ماہیوں کو کتابوں میں محفوظ کرنے کا رجحان پیدا ہوا۔ یہ ماہیے پنجاب کے ناخواندہ لوگوں سے زبانی سن کر لکھ لیے گئے۔ چنانچہ مختلف کتابوں میں ماہیے مختلف وزن اور صورت میں ملتے ہیں۔ بعض کتابوں میں تو ماہیے کو ڈیڑھ مصرعے میں بھی لکھا گیا ہے۔ تاہم اردو میں ماہیا لکھتے وقت ان ماہیوں کو نمونے کے طور پر سامنے رکھا گیا جو یکساں وزن کی تین لائنوں پر مشتمل ہیں۔

بقول تنویر بخاری ماہیے ان پڑھ لوگوں کی گھڑت ہیں، اس لیے یہ کسی اصول یا وزن کے پابند نہیں رہ سکتے۔ اس صورت میں ہر عروضی یا ناقد کے پاس یہ سنہری موقع ہے کہ وہ اپنی مرضی کا کوئی وزن دریافت کر لے اور اسے اپنی اوریجنل اختراع کے طور پر قارئین کے سامنے پیش کر کے دادِ تحقیق وصول کر لے! ادب میں اس نوع کے مسائل اور اختلافات بجائے خود کوئی بری چیز نہیں۔ مگر جب یہ اختلافات انا کا مسئلہ بن جائیں تو تخلیقی عمل رک جاتا ہے۔ تنقید اور تحقیق کا بنیادی مقصد تخلیقی عمل کی وضاحت، تجزیہ، تعینِ قدر نیز تخلیقی عمل کے تسلسل کو ارتقا کے عمل سے ہم آہنگ کر کے بحال رکھنا ہے۔ سو ماہیے کے ناقدین کو یہ بنیادی بات پیش نظر رکھنی چاہیے۔

پنجابی ناقدین اور محققین نے پنجابی ماہیے کی ہیئت، وزن اور بحر کی تلاش کے سلسلے میں بہت سا کام کیا ہے۔ تاہم ماہیے کے وزن اور بحر کے معاملے پر شدید نوعیت کے اختلافات ابھر کر سامنے آئے ہیں۔ پنجابی کے اکثر ناقدین اس امر پر متفق نظر آتے ہیں کہ ماہیے کے تینوں مصرعوں کا وزن یکساں ہے مگر ہر مصرعہ کس وزن میں ہے، یہ طے نہیں ہو سکا۔ تنویر بخاری نے ماہیے کی ہر سہ لائن کا وزن ”مفعول مفاعیلن“ قرار دیا ہے۔ جبکہ ڈاکٹر جمال ہوشیارپوری نے نہ صرف تنویر بخاری کے وضع کردہ ارکان کو عروضی طور پر غلط قرار دیا ہے بلکہ چند ماہیوں کی تقطیع کر کے یہ بھی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ”مفعول مفاعیلن“ کے وزن پر ماہیے کی تقطیع کی ہی نہیں جا سکتی۔ ڈاکٹر جمال ہوشیارپوری نے اپنے طور پر بھی ماہیے کا وزن دریافت کیا ہے۔ یہ وزن ”فعلن، فعلن، فعلن“ ہے۔

اردو میں ماہیا نگاری کو گذشتہ چند برسوں میں خاصی مقبولیت حاصل ہوئی ہے مگر ماہیے کے مزاج، ہیئت وغیرہ کی تفہیم کے سلسلے میں کوئی مقالہ افتخار احمد اور حیدر قریشی کے مضامین سے پہلے نہیں لکھا گیا۔ ان دونوں اصحاب کا موقف یہ ہے کہ پنجابی ماہیے کی پہلی اور تیسری لائن ہم وزن جبکہ دوسری لائن میں ایک سبب کم ہوتا ہے۔ حیدر قریشی نے تنویر بخاری کے وضع کردہ وزن ”مفعول مفاعیلن“ کو پہلے اور آخری مصرعے کے لیے جبکہ ”فعل مفاعیلن“ کو دوسرے مصرعے کا وزن قرار دیا ہے۔ اپنے موقف کی بنیاد انہوں نے اس استدلال پر رکھی ہے کہ ماہیا گائیکی کی چیز ہے۔ انہوں نے پرانی پنجابی فلموں میں گائے

ہوئے ماہیوں سے مثالیں دے کر ثابت کیا ہے کہ پہلے مصرعے کو گاتے ہوئے جو لَے ہوتی ہے، تیسرے مصرعے کو بھی اسی لَے میں اٹھایا جا سکتا ہے، لیکن دوسرے مصرعے کو اسی انداز میں اٹھانا چاہیں تو لَے ٹوٹ جاتی ہے۔ لہٰذا ماہیے کے پہلے اور آخری مصرعے تو ہم وزن ہیں، مگر دوسرا مصرعہ اس وزن میں نہیں۔ حیدر قریشی نے اپنے موقف کو مستحکم بنانے کے لیے یہ دلیل پیش کی ہے کہ اردو میں استاد قمر جلالوی اور ساحر لدھیانوی نے جو اردو میں فلمی ماہیے لکھے، ان کے پہلے اور آخری مصرعے کا وزن یکساں تھا، جبکہ دوسرے مصرعے میں ایک سبب کم تھا۔ حیدر قریشی کے خیال میں اردو ماہیا نگاروں نے پنجابی ماہیا کے اصلی وزن کا ادراک کیے بغیر ماہیے لکھنے شروع کیے۔ حیدر قریشی کے مؤقف میں یقیناً جان ہے اور قابلِ توجہ ہے، مگر ہمارے خیال میں وزن کا مسئلہ اتنا اہم نہیں جتنا اہم ماہیے کے اصل مزاج اور عقبی دیار کو بر قرار رکھنا ہے۔ اگرچہ حیدر قریشی کے مؤقف سے ہم آہنگ پنجابی ماہیوں کی کثیر تعداد موجود ہے، تاہم ایسے ماہیے بھی افراط سے مل جاتے ہیں جن کی تینوں لائنیں مساوی الوزن ہیں۔ اگر گائیکی کے نقطۂ نظر سے بھی ماہیے کی تینوں لائنوں کا وزن دیکھا جائے تو دوسری لائن کے باقی لائنوں سے ہم وزن ہونے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ حیدر قریشی جسے لَے کا ٹوٹنا کہتے ہیں وہ اس کے علاوہ کچھ نہیں کہ ماہیے کی پہلی اور تیسری لائن ہم وزن ہونے کے ساتھ ہم قافیہ بھی ہوتی ہے، جبکہ دوسری لائن ہم قافیہ نہیں ہے۔ اُردو میں سیدہ حنا، نصیر احمد ناصر، دیپک قمر، علی محمد فرشی، حسن عباس رضا، مظہر مختاری اور چند دوسرے شعراء نے زیادہ تر ایسے ماہیے پیش کئے ہیں جن کے تینوں مصرعے مساوی الوزن ہیں جبکہ حیدر قریشی، مناظر عاشق ہرگانوی، سعید شباب، نذر عباس، اجمل جنڈیالوی، ارشد نعیم اور نوید رضا کے ماہیوں میں وزن کا جو شعور جھلکتا ہے، وہ حیدر قریشی کے نقطۂ نظر کی توثیق کرتا ہے۔ مزید آگے بڑھنے سے پہلے چند اُردو ماہیے ملاحظہ فرمائیں:

دیوار پہ کاں بولا

کس آس پہ گوری نے
دروازہ کھلا چھوڑا

(سیدہ حنا)

○

دل اپنے کشادہ تھے
اس لئے رونا پڑا
ہم ہنستے زیادہ تھے

(حسن رضا عباس)

○

ہنستا ہے نہ روتا ہے
دل کا محبت میں
یہ حال بھی ہوتا ہے

(سید شباب)

○

ندیا کے کنارے ہیں
ہار کے جیتے تم
ہم جیت کے ہارے ہیں

(ارشد نعیم)

○

پیپل کا گھنا سایہ
جو شہر گیا گبھرو
پھر مڑ کے نہیں آیا

(علی محمد فرشی)

○

ل مہکی فضاؤں سے
یار نکل باہر
اندر کے خلاؤں سے

(حیدر قریشی)

O

دو لفظ کہانی کے
کاٹے نہیں کٹتے
یہ لمحے جوانی کے

(نذر عباس)

O

پنچھی ہیں ہواؤں میں
صرف تجھے ساجن
مانگا تھا دعاؤں میں

(نوید رضا)

کسی نئی صنف کو اپنے ادب میں متعارف کرواتے اور فروغ دیتے وقت، اس صنف کے مزاجی اوصاف کو برقرار رکھنے پر زور دیا جاتا ہے، یعنی نئی صنف کی مخصوص ہیئت خارجی خدوخال کی پابندی کرنے کے ساتھ ساتھ اس کے منفرد داخلی انداز کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اور یہ عمل پل صراط پر چلنے کے مترادف ہوتا ہے۔ کیوں کہ اس بات کا زبردست خطرہ ہوتا ہے کہ مبادا نئی صنف کے مزاج کی پابندی کے نام پر اسی صنف کے موضوعات کی تکرار ہونے لگے۔ ادب میں در آمدہ صنف پہلے تخلیق کاروں کے تنقیدی شعور کا حصہ بنتی ہے۔ تخلیق کار اپنی ذات اور اپنے عصر کے حوالے سے اس صنف میں اظہار کے امکانات کا جائزہ لیتے ہیں اگر اس میں زندگی کے کسی نئے پرت کو پہلے سے موجود وسائل اظہار کے مقابلے میں بہتر فنکارانہ انداز میں ظاہر کرنے کا امکان نظر آجائے تو وہ تخلیقی عمل کا محرک بن جاتا ہے۔ ابتداء میں اگرچہ در آمدہ صنف شعوری کوشش سے لکھی جاتی ہے، مگر اس کے داخلی امکانات کے ہویدا ہونے کے ساتھ ساتھ وہ تخلیق کاروں کے تخلیقی ذہن سے ایک خودکار نظام کے تحت اُگنے لگتی ہے، اور ایک وقت آتا ہے کہ در آمدہ صنف اپنے اولین مزاج اور کبھی کبھی ہیئت کو بھی تیاگ کر ادب کا ایک معتبر حوالہ بن جاتی ہے۔ نئی سر زمین ادب کی آب و ہوا، رنگ اور خوشبو اس میں سرایت کر جاتی ہے مگر اس میں بڑا وقت لگتا ہے۔۔۔ اس تناظر میں جب اُردو ماہیوں پر نظر ڈالتے ہیں تو ابھی یہ تعارف و ترد یج کے ابتدائی مرحلے میں دکھائی دیتے ہیں۔ تاہم یہ بات حوصلہ افزا ہے کے اکثر ماہیا نگار نوجوان ہیں جنہیں نئی صنف کے مزاجی خدوخال کی شناخت میں زیادہ دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑے گا۔ ان کی تخلیقی توانائی اظہار کی گرہوں کو تلاش کرے گی، ماہیے کے میڈیم میں ان کے تخلیقی جذبے جب ظاہر ہوں گے تو اُردو ماہیا مزید وقار اور اعتبار حاصل کر لے گا۔

ماخذات :

۱۔ ماہیا فن تے ہنر۔ تنویر بخاری۔ پاکستان پنجابی ادبی بورڈ، لاہور ۱۹۸۸ء
۲۔ ’’بہترین پنجابی ماہیے‘‘ مرتب پروفیسر راشد حسن رانا۔ ندیم پبلی کیشنز، راولپنڈی۔
۳۔ ’’ماہیے دی عروضی بحر‘‘ ڈاکٹر جمال ہوشیار پوری۔ مطبوعہ سہ ماہی ’’پنجابی ادب۔‘‘
۴۔ ’’اردو ماہیے‘‘ افتخار احمد۔ مطبوعہ ماہنامہ ’’صریر‘‘ ستمبر ۱۹۹۲ء۔
۵۔ ’’ماہیے کا دوسرا مصرعہ‘‘ حیدر قریشی۔ غیر مطبوعہ مقالہ۔

ناول کی شعریات

ناول کی جڑوں کی تلاش میں ہم اساطیری، مذہبی قصوں تک جا سکتے ہیں۔ ان میں افراد، کہانی اور ایک خاص فلسفہ ء زندگی کے حوالے سے انہیں ناول کی ابتدائی شکلیں قراد دے سکتے ہیں۔ مگر یہ طرز تحقیق ناول کی شعریات کو روشن تر کرنے کے بجائے دھندلا دے گی۔ بعض اصحاب کسی بھی صنف ادب کے صنفی و نوعی عناصر کی کھوج، قصہ ء آدم سے آغاز کرتے ہیں، جیسا کہ ڈاکٹر وحید قریشی نے انشائیے کے سلسلے میں کیا ہے۔ چونکہ ادب انسانی ذہن اور زندگی کے بحر بے کراں کا جزر و مد ہے، اس لیے ہر صنف ادب کا کوئی نہ کوئی بنیادی عنصر کسی بھی تاریخی زمانے میں، ظاہر یا مخفی حالت میں دریافت کیا جا سکتا ہے۔ اس امر سے ہم یہ نتیجہ تو اخذ کر سکتے ہیں کہ انسان کے فکری، تخلیقی ارتقا میں ایک بنیادی پیٹرن کار فرما ہے، جو زمان و مکان کے تابع نہیں، بلکہ انہیں زیر تصرف لانے میں کوشاں رہتا ہے۔ مگر ہر صنف ادب فکری، تخلیقی ارتقا نیز ثقافتی ارتفاع کے ایک واضح موڑ کی امین ہوتی ہے۔ چنانچہ کسی صنف کے ساخیتے کی پہچان کے لیے اس "موڑ" کو ہالہ نور میں لانا زیادہ مفید ہے۔

ناول ایک جدید صنف ادب کے طور پر عصر رواں کی وہ ایجاد ہے، جو بقول ڈی ایچ لارنس کسی بھی عظیم سائنسی دریافت سے ہرگز کم نہیں، جس طرح کوئی بڑی سائنسی ایجاد معاشرتی زندگی کے سابقہ نظام کو بدل کے رکھ دیتی اور انسانی رویوں، سرگرمیوں اور انسانی روابط کو نئی شکل دیتی ہے، اسی طرح ناول رویوں اور روابط کے تازہ اور انوکھے

امکانات کی کہانی سناتا ہے جو محض تصوراتی یا خالص فلسفیانہ نہیں ہوتی۔ ناول فرد، ماحول، سماج، کائنات وغیرہ کے امکانی رشتوں کا آزادانہ مگر تخلیقی رو میں تجربہ کرتا ہے۔ ناول نے امکانی رشتوں کے آزادانہ تخلیقی تجربہ کرنے کا حوصلہ فکر و تصور کی اس آزادی سے حاصل کیا ہے، جو زمانہ حاضر کی پہچان اور دین ہے۔

زمانہ حاضر سولھویں صدی سے شروع ہوا۔ ہند اور مشرق وسطیٰ وغیرہ کے لیے تو یہ زمانہ تاریکی اور جہالت کا ہے، مگر مغرب ذہنی سطح پر بیدار اور متحرک ہو گیا۔ اس عہد کا بنیادی وصف فکر و نظر کی آزادی ہے۔ پہلے فکر و تصور پر طبقوں اور ان کے مخصوص مفادات کی اجارہ داری تھی۔ چنانچہ ہر نئے خیال کی آمد کے راستے جبر آمد تھے۔ نیا زمانہ تجربے، تخلیق اور تنقید کا تھا، جس سے نئے خیالات اور فکری حقائق کا ایک سیلاب آگیا۔ نئے زمانے نے زمین، جسم اور ذہن کے تمام ذائقے چکھنے کا رجحان پیدا کیا۔ کائنات اور سماج سے انسان کے رشتوں کو از سر نو متعین کیا، اس سلسلے میں کائنات کے نئے سائنسی تصور، سماج کی تازہ فلسفیانہ تعبیر اور انسانی جسم اور سائیکی کے حالیہ مکاشفات کو بنیاد بنایا گیا۔ کلامی فلسفیوں اور اہل مذہب نے خیال و احساس کو سخت پابندی میں محبوس کیا ہوا تھا۔ نئے عہد نے خیال و احساس کو آزادانہ پرواز کی فضا مہیا کی۔ یوں ایک بالکل نیا کلچر وجود میں آیا، اور یہی کلچر ناول کا پس منظر ہے۔ یہ پس منظر مغربی دنیا کا ہے چنانچہ ناول کا جنم بھی مغرب میں ہوا۔

یہاں ایک نکتہ نظر میں رہے کہ ناول مذکورہ فکری انقلاب کی تاریخی دستاویز نہیں، نہ عہد حاضر کے نظریاتی اتار چڑھاؤ کو تمثیل اور کہانی کے روپ میں پیش کرنے پر مامور ہے، با، ناول ـــ فکری آزادی سے معمور انسانی ذہن کی تخلیقی جست ہے۔ دوسرے لفظوں میں زمانہ موجود کے فکری و احساساتی رجحانات جب انسان کے نظام فکر کا مستقل حصہ بن گئے، دیکھنے اور سوچنے کے نئے زاویوں کی تلاش انسان کی ذات میں جڑیں اتار لیں

تو ایک تخلیقی دباؤ کے تحت ناول وجود میں آگیا۔ ثقافتی ارتقا میں یہ ایک واضح موڑ ہے!

ناول میں زندگی اپنا تجربہ خود کرتی ہے۔ زندگی کو سماجی ادارے، معاشرتی رسوم، قاعدے قوانین وغیرہ پابند کر کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انسان کو فرد کا منصب دے کر اسے سماج اور کائنات سے مخصوص روابط استوار کرنے اور پھر انھی روابط کے محیط وحدود میں زندگی کرنے پر مجبور کیا جاتا ہے۔ انسان کی نفسی کمزوری یہ ہے کہ وہ دیئے گئے تصورات کو حقیقی جان کر، مظاہر کائنات حتیٰ کہ افراد تک کی حقیقی حیثیت سے لاعلم ہو جاتا ہے۔ وہ شے کو اس کے تصور پر قربان کر دیتا ہے۔ اس کی سوچ اور احساس کی ہر لہر اسی تصور کے دھارے سے پھوٹتی ہے اور وہ شے جس نے تصور کو جنم دیا ہے وہ بے معنی بلکہ 'بے وجود' ہو کر رہ جاتی ہے۔ چنانچہ فرد جذباتی سطح پر الجھ جاتا ہے اور متعصب ہو جاتا ہے۔ ذہنی اور روحانی سیاحت کا ولولہ دم توڑ دیتا ہے...... اور زندگی چڑیا گھر کے شیر کی طرح دو ایک میکانکی کردار ادا کرنے تک محدود ہو جاتی ہے۔ ایک عام ناول نگار کے سامنے یہی زندگی ہوتی ہے، جسے وہ ذرا فنکارانہ انداز سے پینٹ کرتا ہے۔ اس لیے ان ناولوں میں سٹاک یا ٹائپ کردار ہی ابھرتے ہیں۔

اصولاً ناول میں زندگی اپنی فطری آزادی کا حق استعمال کرتے ہوئے اپنے راستے خود تلاش کرتی ہے۔ وہ سماج اور کائنات کو یکسر نظر انداز نہیں کرتی (اور نہ ایسا کرنا ممکن ہے) تاہم ناول میں زندگی متعین روابط اور مستحکم مگر زنگ آلود کنونشنز کی غلامی کا پھندا ضرور اتارتی ہے۔ قدیم تعلقات سے ہٹ کر زندگی نئے رشتوں اور نئی صورتوں کا تجربہ کرتی ہے، اور یہ تجربہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک سماج و کائنات سے زندگی کے پرانے روابط کو معزول نہ کیا جائے۔ لہٰذا ایک کشمکش لازماً پیدا ہوتی ہے۔ کشمکش تو معاشرے میں طبقاتی اور نظریاتی، لسانی، مذہبی، سیاسی سطح پر ہر وقت جاری ہوتی ہے۔ ایک تیسرے درجے کا فکشن رائٹر اس کشمکش کو بھی پیش کرتا ہے، اور اس عمل میں وہ کسی ایک طبقے یا نظریے کو فتح یاب دکھاتا ہے تاکہ وہ اس طبقے یا نظریے کی نام نہاد حق پرستی کا ڈھنڈورا پیٹ سکے۔ مگر یہ عمل مصنوعی اور سطحی ہوتا ہے۔ ناول میں قدیم وجدید کی آویزش کی Geunuienss اس امر سے ظاہر ہوتی ہے کہ انسان اور کائنات کے رشتے میں زندگی کس قدر دھڑک رہی ہے۔ ڈی۔ ایچ لارنس کے خیال میں ناول ایک دھڑکتے لمحے میں انسان اور کائنات کے ربطِ خالص کو منکشف کرتا ہے وہ زندگی کو کسی خاص قاعدے کلیے کے چوکھٹے میں رکھ کر دیکھنے اور سمجھنے کا سخت مخالف ہے۔ اس کی نظر میں ناول کا اخلاق یہ ہے ہر شے اپنے وجودی امتیاز کو قائم رکھتے ہوئے دیگر اشیاء سے اپنے رشتے تلاش کرے۔ اور اس ربط کی موجودگی کی پہچان کا کلیہ یہ ہے کہ کیا فرد دیگر افراد یا اشیاء سے اپنے تعلق کو اس جذباتی وارفتگی سے محسوس کرتا ہے کہ زندگی دھڑکنے لگے۔

یہ مفروضہ کہ ناول موجود معاشرتی زندگی کا ایک مخصوص تکنیک کے وسیلے سے عکس ریز ہے، ناول کی تخلیقی جہت کو پاش پاش کر دیتا ہے۔ اس مفروضے کے نام لیوا ترقی پسند ہیں۔ وہ مواد اور ہیئت کے مسئلے کو حل کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ خیال (مواد) معاشرتی ماحول (جو ایک خاص معاشی ڈھانچے کی پیداوار ہے) سے جنم لیتا ہے اور بالعموم اس کی ہیئت اسی معاشرتی ماحول کی تصویر کے کسی زاویے کو ظاہر کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں مواد برائے تخلیق معاشرتی صورت حال میں بکھرا پڑا ہے اور تخلیق کار کے خیالات اسی صورت حال کے زائیدہ اور اسی کے اندر محصور ہیں، نیز انسانی ذہن کی کارکردگی اردگرد کے پیچیدہ معاملات وسائل کی تابع مہمل ہے۔ اس نوع کے مفروضے اس انداز فکر کے پیدا کردہ ہیں، جو کسی ایک نظریے سے پوری تاریخ اور کائناتی ڈھانچے کے سمجھنے میں کوشاں ہوتے ہیں۔ یہ نظریے بڑی حد تک تاریخ اور کائنات کی گرہیں کھولنے میں کامیاب تو ہوتے ہیں، مگر متعدد نئی گرہیں بھی ڈال دیتے ہیں۔ یوں یہ نظریے اپنی مخصوص حدوں کے باہر تفہیم و توضیح کے عمل میں بجائے خود رکاوٹ بن جاتے ہیں۔

دراصل معاشرتی صورت حال بجائے خود دماغ کی مخصوص ساخت کی مظہر ہے۔ ایک سطح پر تو دماغ خود اپنی کارکردگی میں قید ہو جاتا ہے۔ مگر جب قید کا احساس شدت اختیار کرتا ہے تو دماغ کی ساخت کی ایک گہری سطح کام کرنے لگتی ہے۔ چنانچہ دماغ ایسی تخلیقات کو وجود میں لاتا ہے، جو موجود معاشرتی سیٹ اپ کی محض عکس ریز نہیں ہوتیں بلکہ وہ اپنی ذات میں اتنی مکمل اور زندگی سے بھرپور ہوتی ہیں کہ انہیں اپنی پہچان کے لیے معاشرتی حوالوں کی حاجت ہی نہیں ہوتی۔ اس ضمن میں نارتھ روپ فرائی نے ایک مزید اہم بات کہی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ریاضی کی طرح ادب پہلے خارجی زندگی پر تبصرہ کی شکل میں ہوتا ہے، اس مرحلے پر ادب کے رگ و پے میں خارجی احوال و اشیاء دھڑک رہے ہوتے ہیں، جیسے شیر خوار بچے کی شخصیت پر ماں کی چھاپ ہوتی ہے۔ ادب بھی خارجی زندگی کی انگلی پکڑ کر چلتا ہے۔ مگر ایک مرحلہ ایسا آتا ہے، جب بچہ ماں کا دست نگر نہیں رہتا، وہ ایک منفرد اور مکمل وجود بن جاتا ہے، اتنا مکمل کہ اس میں کئی وجودوں کی تخلیق کی اہلیت پیدا ہو جاتی ہے یہ مرحلہ بقول فرائی، ریاضی اور ادب دونوں میں آتا ہے۔ ریاضی اقلیدسی اشکال اور کلیوں میں، قائم بالذات حیثیت میں، خود مختار ہو جاتی ہے، ادب بھی اپنی زبان اور شعریات میں سوچتا ہے۔ یوں ادب کی ایک منفرد اور اپنی کائنات وجود میں آجاتی ہے۔ ادب کی یہ کائنات خارجی زندگی اور کائنات کی آزادانہ اور اعلیٰ ترین سطح پر تفہیم و تعبیر تو ہوتی ہی ہے، ساتھ یہ خارجی کائنات کو نئے ابعاد اور تازہ امکانات بھی بجھاتی ہیں۔

اس تناظر میں یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ ناول میں پیش کی گئی معاشرتی زندگی اردگرد کی سماجی زندگی کا عکس نہیں ہوتی، بلکہ موجود معاشرتی حیات کی ایک اعلیٰ سطح پر تفہیم و تعبیر کے علاوہ، سماج و کائنات میں انسان کے منصب و کردار کا امکانیاتی تعین ہے۔ مگر جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے یہ امکانیاتی تعین محض تصوراتی یا خالص فلسفیانہ ہرگز نہیں ہوتا

۔ اگرچہ ناول کے نام پر متعدد تحریروں میں تصور اور فلسفہ ہی پیش ہوا ہے۔ یہ دونوں چیزیں غیر انسانی اور غیر حقیقی نہیں ہیں اور انسان کے تخلیقی عمل میں ان کے وجود کو یکسر منہا بھی نہیں کیا جا سکتا، لیکن ناول کی شعریات ان کو بنیادی کردار دینے پر مائل نہیں۔

ناول انسان اور کائنات کے جس ربط خالص کی جستجو کرتا ہے، وہ ناول کے کردار کی نشوونما کے عمل میں ظاہر ہوتا ہے۔ کردار کی نشوونما Growth ہی ایک ناول کی سچائی کا معیار ہے۔

واضح رہے کہ انسان اور کائنات کا ربط خالص کسی مخصوص، مقرر اور قطعی رشتے کا نام نہیں، دونوں کا آپسی تعلق تو مسلسل بدل رہا ہے۔ نشوونما بھی ایک مسلسل عمل ہے۔ اور یہ عمل تبھی جاری رہ سکتا ہے، جب انسان (ناول کا کردار) اپنے سابقہ تاثرات (یا کائنات سے تعلق کی قدیم نہج) سے آزادی پا کر نئے تاثرات کو خوش آمدید کہنے لگے۔ نئے تاثرات کی جگہ انسان کے دل میں اسی وقت بنتی ہے جب وہ اشیائے کائنات کی ماہیت Nature کو نئے زاویے سے سمجھتا ہے۔ اکثر نئی اشیاء واقعات وغیرہ انسان کے گزشتہ رسپانس کو بیدار کرتے ہیں، یوں صرف پرانے تاثر کا ہی احیا ہوتا ہے۔ جب اشیاء کی حقیقت نئے زاویے سے منکشف ہوگی تو رسپانس بھی نیا ہوگا۔ یہ نیا رسپانس ہی کردار کی نشوو ارتقا ہے۔

نئے رسپانس کی بالائی سطح تو والہانہ شیفتگی سے عبارت ہے، مگر زیریں اور گہری سطح پر ایک منفرد طرز کی فراست کام کر رہی ہوتی ہے اور فراست روشنی کے ایک جھما کے کی طرح ہے، جس کے گھیرے میں آنے والی اشیاء چمک اٹھتی ہیں۔ اشیاء کی ایک نئی معنویت اور حقیقت اجاگر ہو جاتی ہے۔ نئی معنویت کا عرفان ہی اشیاء کے لیے شیفتگی کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ تازہ معنویت اور شیفتگی کے امتزاج کو نفسیات نے Sentiment کا نام دیا ہے۔ Sentiment دراصل Emotion کی ارتقائی شکل ہے۔ Emotion لگاؤ کی ایک مشتعل اور انتہاپسندانہ صورت ہے جس کا دامن سوچ اور خیال سے یکسر خالی

ہے مگر اس میں فکر و خیال کو قبول کرنے کا مادہ ضرور موجود ہے۔ ایک پیچیدہ عمل کے تحت جب فکر و خیال Emotion کی آمرانہ ریاست کا تختہ الٹ کر اسے جمہوری مملکت میں بدل دیتے ہیں۔ تو لگاؤ کا مشتعل جذبہ ایک دھیمے احساس (Sentiment) میں منقلب ہو جاتا ہے، بلکہ فہم و فراست کی ایک بلند تر منزل پر بھی وہ فائز ہو جاتا ہے۔ اور یہی عمل کردار کی نشوونما ہے۔

کردار کی نشوونما جو کردار کا تخلیقی عمل بھی ہے...... کو نئے اور پرانے دماغ کی تھیوری کی روشنی میں بھی سمجھا جاسکتا ہے۔

نیا اور پرانا دماغ خود مختار اکائیاں ہیں۔ دونوں کے وظائف مختلف اور مخصوص قوانین کے تابع ہیں۔ نیا دماغ معلومات اکٹھی کرتا، انہیں ترتیب دیتا، نتائج اخذ کرتا اور پھر منصوبہ بناتا ہے۔ یوں نیا دماغ طبعی کائنات اور اس کے مظاہر سے متعلق مفروضے اور نظریات وضع کرنے میں سرگرمی دکھاتا ہے۔ نیز ان نظریات کو انسانی زندگی کے مختلف شعبوں اور اداروں پر منطبق کرنے کی کاوش بھی کرتا ہے۔ جبکہ پرانا دماغ نظریہ سازی کے بجائے، طبعی کائنات کے خاکے محفوظ کرتا ہے اور معانی کی تجرید کے بجائے تاثر کو ریکارڈ کرتا ہے۔ لہٰذا وظائف کے اعتبار سے دونوں حریف ہیں۔ چنانچہ دونوں میں جنگ کا خطرہ ہر وقت موجود رہتا ہے۔ یہ جنگ کسی ایک کے غلبے پر منتج ہو سکتی ہے مگر خوش قسمتی سے ان میں صلح صفائی کروائی جا سکتی ہے۔ بس اس لمحے جب ان حریفوں کو ہتھیار پھینکنے پر راضی کر لیا جائے تو "شعلہ ء حیات" پیدا ہو جاتا ہے، جس کی روشنی میں زندگی کا ایک نیا منظر نامہ تاباں ہو جاتا ہے۔ انسانی سائیکی کی کوئی نئی قوت ظاہر ہوتی ہے۔ شاید یہ وہ لمحہ ہوتا ہے جب صدائے کن فیکون کا آہنگ دماغ میں جاری ہو جاتا ہے۔ یوں بھی بحران کی حالت میں بیٹا اور تھیٹا ردم پیدا ہوتے ہیں۔ اس ضمن میں قابل غور نکتہ یہ ہے کہ نئے اور پرانے دماغ میں مصالحت ہمیشہ ایک نئے "معاہدے" کے تحت ہوتی ہے۔ گویا دونوں میں ایک نیا رشتہ وجود میں آجاتا ہے اور یہی وہ ربط خالص ہے جو ناول میں کردار کی نشوونما کے عمل میں پیش کیا جاتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ جنگجو دماغوں میں جنگ بندی ممکن کیسے ہوتی ہے؟

میرے خیال میں اس مرحلے پر لکھاری کو ضبط سے کام لینا پڑتا ہے اور یہ ضبط محض قوت برداشت کا نام نہیں۔ یہاں اس کی مدد زبان، صنف کی فنی پابندیاں، صنف کی شعریات وغیرہ کرتی ہیں۔ اور ایک ناول نگار کو کردار، سماجی ماحول، واقعات، پلاٹ وغیرہ مدد دیتے ہیں۔ نیا دماغ اپنی توانائی زبان، صنف کی فنی ضروریات اور روایت کو قبول کرنے میں صرف کرتا ہے اور پرانا دماغ موضوع مہیا کرنے میں۔ امیجز، علامتیں اور کرداروں کی صفات بھی پرانے دماغ سے برآمد ہوتی ہیں۔ یوں دونوں ایک دوسرے سے دست و گریباں رہنے کے بجائے اپنی وظائفیاتی توانائی کو ایک معاہدے کو عملی شکل دینے میں خرچ کرتے ہیں۔ عام طور پر پرانا دماغ اپنی توانائی کے بہاؤ کو جلد روک لیتا ہے، پھر نئے دماغ کو (جو کسی نئے موضوع کی ایک مستقل پیاس رکھتا ہے) مشقت کرنا پڑتی ہے۔ ناول چونکہ انسانی زندگی کے ابتدا و انجام کو پیش کرتا ہے، اس لیے ناول میں نیا دماغ بڑی حد تک مشقت کرتا ہے۔ مگر یہ مشقت کسی سیدھی لکیر کا سفر نہیں ہے، پرانا دماغ وقفے وقفے سے اپنی توانائی کے ڈیم کے پھاٹک کھولتا رہتا ہے۔

یہ باتیں اگرچہ ناول نویس کے تخلیقی تجربے سے متعلق ہیں، تاہم ان سے کردار کی نشوونما کے عمل پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ کردار کو قدیم، طے شدہ طرز احساس سے مکتی پانے اور ایک نئے طرز احساس کی تعمیر کے عمل میں ایک کشمکش سے گزرنا پڑتا ہے۔ نوعیت کے اعتبار سے یہ کشمکش نئے اور پرانے دماغ کی جنگ سے ملتی جلتی ہے۔

آخر میں اس سوال پر غور ضروری ہے کہ ناول میں انسان اور کائنات کے جن امکانیاتی رشتوں کی جستجو کی جاتی ہے، ان کا جواز اور حقیقی معنویت کیا ہے؟

سوال کا آدھا جواب تو گزشتہ صفحات میں دیا جا چکا ہے کہ ناول انسان اور کائنات کے ربط خالص کو دریافت کرنے کا بیڑا اٹھاتا ہے۔ انسان اور کائنات کے رشتے مسلسل بن اور بگڑ رہے ہیں۔ تعمیر و تخریب کی ان ساری کوششوں کا ہدف غالباً ربط خالص کی دریافت ہی ہے، اور یہ ربط خالص بانسری کی ان گنت دھنوں کی طرح ہے، جو خوابیدہ ہوتی ہیں مگر کسی ماہر بانسری نواز کی پھونکوں سے جاگتی اور رقص کرتی ہیں۔ اگر مذکورہ ربط خالص چند مخصوص اور مقرر دھنوں میں قید کر لیا جائے اور یہ سمجھنا شروع کر لیا جائے کہ (کائنات کی) بانسری میں اور کوئی دھن خوابیدہ نہیں اور اگر ہے بھی تو اس کی ضرورت موجود نہیں تو نہ صرف انسان اور کائنات کا تعلق ٹوٹ جائے بلکہ انسانی ارتقا کو بھی خطرہ لاحق ہو جائے۔

علمائے حیاتیات، بالخصوص ڈارون نے کسی نوع کے ارتقا کو ماحول کے چیلنجوں کا مقابلہ کرنے تک محدود کیا ہے۔ یعنی کسی نوع کی جسمانی اور ذہنی صلاحیتیں اس وقت ارتقا پذیر ہوتی ہیں، جب گرد و پیش کا ماحول نوع کی صلاحیتوں کو ناکافی ہونے کا شدت سے احساس دلائے۔ چنانچہ وہ نوع اپنی بقا کی خاطر ماحول سے جنگ کرتی ہے اور اسی جنگ کے نتیجے میں اس نوع کے اندر چند انوکھی صلاحیتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ چونکہ یہ صلاحیتیں اس نوع کی گزشتہ نسل میں نہیں ہوتی، اس لیے وہ نوع ارتقا یافتہ کہلاتی ہے۔ ارتقا یافتہ نوع، بقول ڈارون، کی حد و انتہا ماحول کی ناسازگاری پر قابو پانے کے بعد ختم ہو جاتی ہے۔ متعدد مفکرین نے ارتقا کی ڈارونی تھیوری پر اعتراضات کیے ہیں۔ انہوں نے کئی ایسی انواع کی نشاندہی کی ہے، جن کی ذہنی گنجائش ماحولیاتی ضرورتوں کے دائرے کو عبور کر جاتی ہے۔ خود نوع انسانی میں ایسے افراد کی کمی نہیں جو گرد و پیش کے مسائل حل کرنے کے لیے درکار ذہانت سے کہیں زیادہ عقلی صلاحیتوں کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ چنانچہ ان مفکرین نے ارتقا کو صوفیانہ اور تخلیقی زاویے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

ناول کے آزادانہ تخلیقی تجربے کا جواز یہ ہے کہ یہ انسانی ذہن کی ارتقا پسندی کا مظہر ہے۔ دور جدید سے قبل چونکہ ذہنی سرگرمیوں پر یا تو طرح طرح کی قدغنیں عائد تھیں یا پھر ذہنی رویوں کو محدود اور مخصوص مفہوم کا جامہ پہنا دیا جاتا تھا، اس لیے ذہن کا ارتقائی میلان دبا رہا۔

اردو ادب اور قاری (مسائل و امکانات)

اب جبکہ اکیسویں صدی کا آغاز ہو چکا ہے، زندگی کے مختلف شعبوں سے وابستہ اہل نظر بیسویں صدی کے سفر اور حاصل سفر کا مطالعہ کرنے لگے ہیں۔ بیسویں صدی نے انسان کو وہ تجزیاتی نظریہ سازی کی صلاحیت عطا کی جس کی مثال تاریخ انسانی میں نہیں ملتی چنانچہ اہل نظر اسی تجزیاتی نظر سے گزشتہ سفر کے احوال کا جائزہ لے رہے ہیں اور ایسی "راہ" تلاش کرنے کی فکر میں ہیں۔ جس پر اکیسویں صدی کو گامزن کیا جا سکے۔ کائنات کے اسرار کا پردہ چاک کرنے کے بعد انسان اپنی داخلی آزادی اور اختیار کا عظیم مظاہرہ کرنا چاہتا ہے...... اس منظر نامے میں جب یار لوگ اردو ادب اور قاری کے تعلق پر نظر ڈالتے ہیں تو یہ پیش گوئی کر کے چپ ہو جاتے ہیں کہ اکیسویں صدی میں ادب یا تو کمپیوٹر کی "ڈسک" میں دستیاب ہو گا یا پھر تخلیق ادب کو عصر نو سے غیر متعلق سرگرمی قرار دے کر ترک کر دیا جائے گا۔ اس پیش گوئی کے پیچھے ہمارے اہل نظر کا اعتراف عجز اور معذرت خواہی کا رویہ صاف دکھائی دیتا ہے جو داخلی آزادی اور اختیار سے محرومی کا لازمی نتیجہ ہے۔ تاہم ان کی پیش گوئی کی بنیاد چند معروضی حقائق ہیں جو یہ ہیں۔

فی زمانہ مشاعروں میں شعراء اور سامعین کی تعداد مساوی ہوتی ہے۔ کتابیں صرف اپنے دوستوں کو تحفے میں دینے کے لیے چھاپی جاتی ہیں۔ کچھ لائبریریوں میں بھی بھجوائی جاتی ہیں۔ جہاں ان کے صفحے گرد اور دیمک کی غذا بنتے ہیں۔ کبھی گریجوایشن اور پوسٹ گریجوایشن کے طلبہ انہیں نکلواتے ہیں مگر موجود امتحانی نظام نے تو طلبہ کو بھی اصل کتاب کی طرف رجوع کرنے کی ضرورت سے بے نیاز کر دیا ہے۔ ادبی رسائل کو صرف وہی لوگ پڑھتے ہیں جو ان میں چھپتے ہیں۔ کسی زمانے میں پڑھے لکھے گھرانوں میں باقاعدگی سے ادبی پرچے پہنچتے تھے، مگر اب اگر کسی غیر ادیب کے ہاتھ میں ادبی رسالہ دیکھ لیا جائے تو لوگ اس کی دماغی صحت پر شک کرنے لگتے ہیں۔

دوسری طرف ادبا کے محدود طبقے کا بھی یہ حال ہے (مستثنیات سے قطع نظر) کہ وہ اپنی تحریر کے علاوہ کسی دوسرے کی نگارش کو پڑھنا نجس خیال کرتے ہیں۔ چنانچہ انوکھے موضوعات پر کتب سے بھی ادبا میں فکری سطح کا رد عمل پیدا نہیں ہوتا مگر نئے اور تازہ مباحث کو متروک قرار دے کر انہیں رد کرنے میں مستعدی ضرور دکھائی جاتی ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ انوکھے اور نئے مباحث کے حقیقی ذرائع سے رجوع کرنے اور غور و فکر کے بعد اپنی رائے کا اظہار کرنے کے بجائے محض اخباری تبصروں کی بنیاد پر استرداد کا واویلا مچایا جاتا ہے۔ اس صورت حال سے ادبا (جو بے غرضی و ایثار کے جذبے سے ادب تخلیق کر رہے ہیں) میں فرسٹریشن پھیل رہی ہے۔ اردو ادب اور قاری کے مسئلے کا غائر تجزیہ کرنے کے لئے اس فرسٹریشن کا تفصیلی جائزہ ضروری ہے۔

ادیب بالعموم دو طرح کی فرسٹریشن کا شکار ہوتا ہے۔ پہلی طرز کی فرسٹریشن ادیب کے گھریلو، معاشی مسائل، خاندانی جھگڑے، ذاتی سانحے اور صدموں کی پیداوار ہے۔ یہ ادیب کے تخلیقی عمل پر براہ راست حملہ نہیں کرتی، مگر ان مسائل کے بھور میں الجھنے سے ادیب کی وہ ذہنی صلاحیتیں "متاثر" ضرور ہوتی ہیں جو شعر کہنے، افسانہ لکھنے یا انشائیہ تخلیق کرنے میں مدد آور ہوتی ہیں۔ نجی طرز کے مسائل کا شکنجہ ادیب کے اندر جو دباؤ پیدا کرتا ہے وہ فوری اظہار چاہتا ہے۔ چنانچہ ادیب کا دائرہ اظہار بہت محدود ہو جاتا ہے وہ تخلیقی تجربے میں زندگی کے وسیع اور گہرے تناظر کو مس کرنے کے بجائے اس لمحہ خاطر کو اگلنے پر اکتفا کرتا ہے جو روزمرہ کے معمولی مسائل اور ان سے پیدا ہونے والی جذباتی گھٹن سے

عبارت ہے تخلیقی تجربہ پانچویں جہت Dimension کے طلوع ہونے سے وجود میں آتا ہے۔ زبان اور مکان چار جہتوں میں گھرے ہیں اور انسان بقول کولن ولسن Freedom of will کا مظاہرہ کرنے میں کامیاب ہوتا ہے اور یہ تبھی ممکن ہے جب انسان روزمرہ شعور اور روزانہ کے مسائل و معالات پر کنٹرول حاصل کر کے ان کی قوت کو زیرو کر دیتا ہے۔

دوسری قسم کی فرسٹریشن ادیب پر اس وقت یلغار کرتی ہے جب اس کی تخلیقات کو سماج قبولیت اور پذیرائی سے محروم رکھتا ہے۔ اگرچہ ادیب جس لمحہ آزادی سے سرشار ہو کر کوئی چیز تخلیق کرتا ہے، وہ لمحہ ادیب کو نہ صرف روزمرہ شعور کے کلاوے سے آزاد کرتا ہے بلکہ اس کے اندر ایک درویشانہ بے نیازی کا رویہ بھی پیدا کرتا ہے اور حقیقی تجربے کی یہی سب سے بڑی دین ہے۔ مگر جب ادیب اپنی لکھتیں منظر عام پر لاتا ہے تو گویا اپنے تجربے میں دوسروں کو شریک کرنے کا عملی قدم اٹھاتا ہے اور اس عمل کا بنیادی محرک وہ لسانی سسٹم ہے جو ادیب کو بقول شخصے اپنے سماج میں عملاً اور ارادتاً حصہ دار بننے کے قابل بناتا ہے۔ اگر داخلی تجربے کا اظہار زبان کے بجائے صرف آواز میں ہو تو دوسروں کو اپنے تجربے میں شامل کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ ایک چرواہا سب سے بے نیاز جنگل بیابان میں بانسری بجاتا اور محظوظ ہوتا ہے جب کہ ایک شاعر مشاعروں میں پڑھنے یا چھپنے کے بغیر خود کو مکمل خیال کرتا ہے۔ ویسے ایک ادیب اپنے عہد کے ادبی رجحانات کے جتنا تابع ہوگا اس کے من میں مقبولیت اور پذیرائی کی آرزو اتنی ہی شدید ہوگی تاہم ایک سچا ادیب بھی...... جو اپنے زمانے کے لسانی معیارات اور ادبی شعریات کو اپنے راستے کا پتھر سمجھ کر عبور کرتا ہے...... پذیرائی کا طالب ہوتا ہے۔ دونوں کو جب قارئین اور سامعین میسر نہ آئیں تو وہ مایوسی اور بددلی کے زیرِ اثر آجاتے ہیں مگر دونوں کی فرسٹریشن میں ایک بنیادی فرق ہے۔ اول الذکر صرف اپنے لیے واہ واہ سن کر، اخبارات میں اپنی

رنگین تصویر دیکھ کر اور اپنی کتابوں پر فرمائشی تبصرے پڑھ کر مطمئن ہو جاتا ہے جب کہ ثانی الذکر اپنی تخلیقی ذہانت کا اعتراف چاہتا ہے۔

ایک سچا رائٹر اپنے قارئین کی تعداد بڑھانے یا قبولیت عامہ حاصل کرنے کی Craze نہیں رکھتا، مگر وہ معاشرے میں اپنے تخلیقی ٹیلنٹ کے اظہار کو ایک بامعنی سرگرمی سمجھے جانے کی تمنا لازماً رکھتا ہے۔ اس تمنا کی عدم تکمیل ادیب کو پژمردہ کرتی ہے تاہم یہ پژمردگی ادیب کے تخلیقی میکانزم کو کچھ زیادہ نقصان نہیں پہنچاتی۔ وہ صلہ و ستائش سے بے نیاز ہو کر اظہار کرتا چلا جاتا ہے مگر سماجی سطح پر اپنی تخلیقی ٹیلنٹ سے بھرپور اور مؤثر کام نہیں لے سکتا۔ وجہ یہ کہ ایک حقیقی ادیب اپنے تخلیقی تجربات کے تسلسل سے ایک خاص نظر یعنی Insight کو وجود میں لاتا ہے، جو نہ صرف ادیب کی داخلی نشو و نما، زندگی، عصر، تاریخ اور کائنات اور ان کے باہمی رشتوں سے متعلق اس کی آگہی کی امین ہوتی ہے، بلکہ ادیب کا کائناتی منصب اور معاشرتی رول کا تصور بھی رکھتی ہے چنانچہ ایک سچے تخلیق کار کی تحریروں کو نظر انداز کرنے یا انہیں بے معنی خیال کرنے سے ادیب کی "نظر" کی نفی کی جاتی ہے۔ فنکار کے جینے کا دارومدار اسی نظریے کے باقی اور فعال رہنے پر ہوتا ہے چنانچہ جب سماج اس کی ناقدری کرتا ہے تو فنکار فرسٹریشن کا شکار ہو جاتا ہے مگر ایک سچا فنکار محض سماج کی کم نظری کا رونا رونے کے بجائے تخلیقی لحاظ سے مزید فعال ہو جاتا ہے۔ تاہم یہ ضرور ہے اس کی تخلیقی فعالیت کا رخ زیادہ داخلیت کی طرف ہو جاتا ہے۔ غالب پر اکثر الزام تو لگایا جاتا ہے کہ وہ عصری قومی مسائل کے سلسلے میں کوئی نقطۂ نظر نہ پیش کر سکا۔ لیکن یہ بنیادی حقیقت بھلا دی جاتی ہے کہ زمانے نے اس کے تخلیقی وژن کو نہ پہچانا۔ غالب کو زمانے نے یہ شدت سے احساس دلایا کہ اس کے اشعار میں معانی نہیں ہیں اور غالب ایسے حقیقی ادیب کے لیے اپنے تخلیقی وژن کو ترک کر کے فوری عصری تقاضوں اور مسائل کے آگے سر تسلیم خم کرنا کسی طور ممکن ہی نہیں تھا۔ غالب کے مقابلے میں اقبال کو

فرسٹریشن کا سامنا نہیں کرنا پڑا۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال نے ملی معاملات پر بھی گہری توجہ کی اور معاشرے میں مؤثر عملی کردار بھی ادا کیا۔

اس تجزیے سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ایک خالص تخلیق کار کو قارئین کی عدم دستیابی سے جس کربناک پژمردگی سے گزرنا پڑتا ہے وہ اس کے قلم کی سیاہی خشک نہیں کرتی بلکہ اس کی Pure intelligence کو برانگیخت کر دیتی ہے۔ عام مشاہدے کی بات ہے کہ بے تحاشہ سماجی پذیرائی اہل نظر کو ایک حد تک غنودگی میں مبتلا کر دیتی ہے۔ فنکار یا تو نئے پیراؤں میں خود کو دہرانے لگتا ہے یا پھر اپنی نظر کی بھینٹ دے کر سماجی پسند ناپسند کے ہاتھ پر بیعت کر لیتا ہے۔ دوسری جانب ایک سچا Frustrated فنکار ہر گھڑی بیدار اور متحرک رہتا ہے۔ ایک عام ذمہ دار شہری اپنے جبلی، حیاتیاتی اور دیگر سماجی امور کی انجام دہی تک اپنی ذہانت محدود رکھتا ہے۔ وہ چند مخصوص کھائیوں میں گھومتا اور مخمور رہتا ہے جب کہ فنکار مسلسل کرائسس کی زد میں رہتا ہے۔ سو اس کی ذہانت یعنی Intelligence روزانہ کے عام سماجی معاملات کا چیلنج قبول کرنے سے کہیں آگے نکل جاتی ہے۔ اور انسان اپنی سائیکی کی ان تہوں کو دریافت کرتا ہے جن کی کوئی خاص معاشرتی اہمیت نہیں ہوتی مگر انسان انتہائی لمحہء آزادی سے ہمکنار ہوتا ہے۔ اس ذہنی کیفیت کو تھٹیاردم کا نام بھی دیا گیا ہے جدید عہد میں تھٹیاردم کے تحت شعر کہنے والوں میں مجید امجد اور وزیر آغا اہم ہیں اور دونوں کو خاصی تاخیر سے حلقہء قرأت نصیب ہوا ہے۔

ان معروضات کی روشنی میں یہ سمجھنا چنداں مشکل نہیں کہ ایک Genuine تخلیق کار قارئین کی کمی سے کسی عظیم بحران میں مبتلا نہیں ہوتا۔ صرف اس کے تخلیقی پراسس کی جہت میں تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔ اپنے زمانے میں یہ جہت کچھ زیادہ توجہ نہیں کھینچ سکتی۔ مگر کسی آنے والے زمانے کی راہنما ضرور بنتی ہے تاہم یہ جہت اصلاً تخلیق کار کو ایک برتر سطح پر زندگی کا تجربہ کرنے کے قابل بناتی ہے۔ اس لحاظ سے اس جہت کے

حامل ادب میں فوری اور عصری افادیت کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

ساختیات اور پس ساختیات نے ادب اور قاری کے مسئلے کو ایک دوسرے زاویے سے دیکھا ہے۔ ان نئے تنقیدی رویوں نے فن پارے کے تجزیے کے جملہ اختیارات قاری کو تفویض کئے ہیں۔ متن میں مصنف کی موجودگی اور کار فرمائی کو سختی سے مسترد کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان جدید تر تنقیدی طریقوں نے فن پارے کی معنیاتی کائنات کی تہ در تہ گہرائی کو منکشف کیا ہے، مگر مصنف کو متن کی تخلیق سے ملنے والے حظ اور ترفع کو نشان زد نہیں کیا، چنانچہ بعض ستم ظریف یہ کہتے ہیں کہ ساختیات کا قاری کو اہمیت دینا محض ایک تھیوری ہے جسے اس کے لیے گھڑا گیا ہے کہ روٹھے اور بددل قارئین کو واپس لایا جا سکے۔

مگر کیا واقعی قارئین ادب سے روٹھ سکتے ہیں؟ اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں ادب اور قاری کے رشتے کا کوئی قابل فہم تصور مرتب کرنا ہوگا۔ علم النفس نے انسان کے رویوں اور ذہنی کارگزاریوں کو بڑی خوبی سے پرکھا اور جانا ہے۔ ادب کی تخلیق اور قرأت دونوں انسان کے ذہنی اعمال ہیں۔ چنانچہ علم النفس کے حوالے سے ادب اور قاری کے رشتے پر غور کرنا بے محل نہ ہوگا۔ عالمی ادبی تاریخ بتاتی ہے کہ تخلیق ادب اور مطالعہء ادب کا تعلق انسان کی جبلت میں شامل ہے۔ اس مقام پر انسانی جبلتوں کی کارکردگی سے متعلق چند بنیادی امور پیش کرنا ضروری ہیں۔

جبلتیں انسان کے وہ فطری ہتھیار ہیں جن کی اعانت سے وہ خطرات پر غالب آتا، خطرات سے بچتا، اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی کو تحفظ و بقا سے ہمکنار کرتا، عزت و مسرت حاصل کرتا نیز مسلسل ایک ایسی کربناک کیفیت میں جکڑا رہتا ہے جو کائنات اور زندگی کی چیستاں بوجھنے کے لیے اسے تڑپائے رکھتی ہے۔ جبلت کی بنیادی رمز یہ ہے کہ وہ ایک آزاد خود مختار وجود کی حامل ہے۔ گویا یہ ایک ایسی ریاست ہے جسے کبھی غلام نہیں بنایا

جاسکتا مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس کے گرداگرد کوئی آہنی فصیل ہے۔ جبلت کی ریاست بے حد منظم اور ہمہ دم فعال رہتی ہے جس کی بنا پر جبلت کے داخلی سٹرکچر کو بدلنا تو محال ہے مگر ایک آزاد ریاست ہونے کی بنا پر اس سے سفارتی و سیاسی تعلقات استوار کرنے کے ہمیشہ امکانات موجود رہتے ہیں۔

انسان کے ذہنی عمل کی طرح جبلت کے بھی تین پہلو ہوتے ہیں یعنی Cognitive، Affective اور Conative۔ جبلت کی مرکزی قوت Affective پہلو میں مرتکز ہوئی ہے۔ اس پہلو میں کوئی انقلابی تبدیلی ناممکن ہے۔ دوسرے لفظوں میں جبلت کی مرکزی طاقت کا تختہ الٹ کر کسی دوسری قوت کو برسر اقتدار نہیں لایا جاسکتا جبکہ Cognitive پہلو جو خارجی محرک کو قبول کرتا ہے اور Conative پہلو جو جبلت کی کارکردگی کو ظاہر کرتا ہے، دونوں ترمیم و تبدیلی قبول کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں یعنی جبلت کی حقیقی اور فطری کارکردگی تو سدا موجود اور یکساں رہتی ہے، مگر اس کارکردگی کے محرکات اور اظہار کے پیرائے بدلتے رہتے ہیں۔

ادب کی تخلیق اور قرأت کا تعلق انسان کی ان جبلتوں سے ہے جنہیں میکڈوگل نے تجسس کی جبلت (The instinct of curosity)، اثبات ذات کی جبلت (The instinct of construction) اور تعمیر کی جبلت (The instinct of self-assention) کا نام دیا ہے۔ ان جبلتوں سے ادب کا تعلق میں نے محض آسانی کی خاطر جوڑا ہے، ورنہ حقیقت یہ ہے کہ تقریباً تمام جبلتیں تخلیقی جہت رکھتی ہیں۔ اور یہ جہت اس وقت نمودار ہوتی ہے، جب جبلت اپنے فطری ہدف کے حصول میں کسی رکاوٹ سے دوچار ہوتی اور نتیجۃً ایک آویزش کی صورتحال پیدا ہوتی ہے۔ بعض مفکرین نے اس صورت حال کو تخلیقی تناؤ یعنی Creative Tension کا نام دیا ہے۔ جبلت کے دھارے کو اپنی منزل سر کرنے کے لئے بالعموم دو طرح کی اڑچنوں

سے ٹکرانا پڑتا ہے۔ پہلی اڑچن تو سماجی و اخلاقی تعزیرات اور پابندیاں ہیں جبکہ دوسری رکاوٹ روزانہ کے معمولات کا کڑا نظام ہے جو جبلت کے سٹرکچر کی چولیں ڈھیلی کرنے میں سرگرم رہتا ہے۔ روزانہ کے معمولات یا روزمرّہ کا شعور جبلت کے Congnitifve کو اس بری طرح متاثر کرتا ہے کہ جبلت کی فطری کارگزاری کے راستے یعنی Conative رخ غبار آلود ہو کر رہ جاتے ہیں۔

فرائیڈ نے جنس کی جبلت سے اسی لئے تخلیقی فنون کا تعلق ڈھونڈا تھا کہ غالباً سب سے زیادہ سماجی تعزیرات اسی جبلت پر عائد ہوتی ہیں۔ مگر سماجی جبر تلے پسی ہوئی جبلتیں جن تخلیقات کو وجود میں لاتی ہیں ان میں خالص تخلیق کا ذائقہ رنگ اور باس نہیں ہوتی، وہ علی العموم جبلت کی تسکین کے ثانوی اور زیر زمین ذرائع سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتیں، تاہم زیر دباؤ جبلی جذبہ دوسری جبلتوں سے مل کر برسر عمل ہو تو خالص تخلیق کا وجود میں آنا یقینی ہو جاتا ہے۔ روزمرّہ شعور اور روزانہ کے معمولات چونکہ متعدد جبلتوں کو زنداں میں ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں اس لئے یہاں جبلتیں متحد ہو کر رکاوٹ سے متصادم ہوتی ہیں اور بلند پایہ تخلیق کو معرض وجود میں لانے میں کامیاب ہوتی ہیں۔

اوپر میں نے ادب کا تعلق انسان کی چار جبلتوں سے جوڑا ہے۔ ان میں تجس اور اثبات ذات کی جبلتیں انسان کی بنیادی جبلتیں ہیں جبکہ ہم جنسوں میں رہنے اور تعمیر کی جبلتیں ثانوی ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مقدم الذکر سنجیدہ، تنقیدی اور تخلیقی ادب کی تخلیق کی ضامن ہیں جبکہ موخر الذکر جبلتوں کا کردار دوہرا ہے۔ ان کے متحرک ہونے سے نہ صرف مزاحیہ، مقصدی اور اصلاحی ادب پیدا ہوتا ہے، بلکہ قرأت ادب کا شعبہ بھی انہی کی ملک ہے چنانچہ جس زمانے میں ہم جنسوں میں رہنے اور تعمیر کی جبلتیں عدم تسکین کے بحران میں مبتلا ہوتی ہیں تو نہ صرف مزاحیہ، تفریحی اور افادی ادب وافر مقدار میں منظر عام پر آتا ہے بلکہ قارئین بھی کثرت کے ساتھ موجود ہوتے ہیں۔ بنیادی اور ثانوی

جبلتوں کا میکانزم تو ایک جیسا ہے مگر جب بنیادی جبلتیں کسی بحرانی عالم کا شکار ہوتی ہیں تو انسان اپنی ذات کی بہترین اور اعلیٰ ترین قوتوں کو جگانے اور اشیاء و مظاہر سے اپنے الکھ رشتوں کو دریافت کرنے میں کامیاب ہوتا ہے جس کے نتیجے میں اعلیٰ بلکہ عہد ساز تخلیقات وجود میں آتی اور انسان کے ذہنی، تہذیبی ارتقا کا باعث بنتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں انسان ان تحریروں کی بدولت دیکھنے، سوچنے اور محسوس کرنے کی نئی راہیں اپناتا ہے۔ دوسری طرف ثانوی جبلتیں سماجی فلاح اور روابط کو مضبوط بنانے کی ذمہ دار ہیں لہٰذ سنجیدہ ادب کے قارئین تو ہمیشہ سے محدود رہے ہیں اور تفریحی اور افسانوی ادب کا حلقہ قرأت وسیع رہا ہے۔ بہر حال یہ طے ہے کہ کوئی بھی زمانہ ادب اور قاری کے رشتے کو نابود نہیں کر سکا۔ تاہم تہذیبی اور معاشرتی تبدیلیوں سے یہ رشتہ متاثر ضرور ہوا ہے۔

صنعتی کلچر کے فروغ سے ادب اور قاری کا رشتہ شدت سے متاثر ہوا۔ دراصل صنعتی کلچر نے زندگی میں افادیت کے تصور کو بہت اچھالا۔ روزانہ کی انفرادی اور اجتماعی زندگی میں ہر شے اور رویے اور سرگرمی کو افادی زاویے سے دیکھا جانے لگا۔ اشیاء اور سرگرمیوں کی قیمت Value ان کے مفید اور نافع ہونے کے تناسب سے آنکی جانے لگی۔ چونکہ صنعتی کلچر میں مادہ اور سرمایہ بنیادی ستون ہیں، اس لئے اشیاء کی اخلاقی اور روحانی قدریں کلاسیکی عہد کی یادگاریں قرار دی گئیں۔ کیونکہ ان سے کوئی فوری افادہ حاصل نہیں ہوتا۔ موجودہ تہذیب میں فوری افادیت کا تصور بے حد گہرا اور ہمہ گیر ہے۔ اسی فوری افادیت کی Craze نے انسان کو ہر عمل برق رفتاری سے انجام دینے، شارٹ کٹ تلاش کرنے اور پوری دنیا کو ایک گلوبل ولیج بنانے کی ترغیب دی ہے۔ انسان کے دل سے انتظار، صبر اور بردباری کے جذبات کو جلاوطن کیا ہے۔

صنعتی کلچر نے ادب اور قاری کے رشتے پر پہلی ضرب اس وقت لگائی جب مغرب کی یونیورسٹیوں کے نصاب سے یونانی، لاطینی کلاسیکی ادب کو بے مصرف سمجھ کر خارج

کر دیا گیا اور انسان کی جبلتوں کی تسکین کے لئے دوسرے ذرائع رائج کئے گئے گویا جبلت کے Cogntive رخ کے آگے محرکات کا نیا منظر نامہ سجا دیا گیا۔

اور اس منظر نامے کا نام نامی ہے میڈیا یعنی انفرمیشن ٹیکنالوجی!

میڈیا اس زمانے کی وہ "عظیم" ٹیکنالوجی ہے جس کے سہارے پر حکومتوں سے لے کر چھوٹی بڑی صنعتیں قائم و بر قرار ہیں یعنی میڈیا کی رسائی دنیا کے کم و بیش ہر فرد تک ہے، اسی لئے میڈیا ایک انتہائی موثر قوت ہے جو فرد اور ریاست، فرد اور سماج، عوام اور سرمایہ اور انسان اور کائنات تک تعلقات کو بنانے بگاڑنے میں لاثانی ہے۔ کبھی کبھی تو محسوس ہوتا ہے کہ میڈیا کسی غیر سیارے کے حاکم مخلوق ہے، جس نے زمینی باشندوں کو اپنا داس بنا لیا ہے۔ انسان سے آزادی اور اعتبار کا خزانہ چھین کر اپنے قبضے میں لے لیا ہے۔

میڈیا کے دستور میں صرف دو باتیں درج ہیں۔ معلومات اور تفریح۔ یوں میڈیا نے انسان کی تعمیر کی اور سماج میں رہنے کی جبلتوں کو ہدف بنا لیا ہے۔ پریس اور الیکٹرانک میڈیا خبریں اور تفریحی معلومات مہیا کرتے ہیں اور یہ دونوں چیزیں انسان کو سماج سے وابستہ رہنے، باہمی رشتوں کو توانا بنانے اور دن بھر کے کام کاج کے بعد اعصاب کو سکون پہنچانے کے لئے ضروری ہیں۔ آبادی کے بے محابا پھیلاؤ اور پیچیدہ اور مصروف طرز زندگی کے بعد تو یہ چیزیں اور زیادہ اہم ہو گئی ہیں۔ میڈیا سے قبل عہد میں بھی انسان کی یہ ضرورتیں موجود تھی مگر محدود سطح پر۔ میڈیا کے آنے سے انسان کی یہ جبلی ضرورتیں بظاہر زیادہ کامیابی اور تنوع کے ساتھ پوری ہونے لگی ہیں۔ مگر بباطن صورت حال قطعی مختلف ہے، بالخصوص تیسری دنیا کے ممالک میں۔

اس بات کا ہلکا سا اندازہ کرنے کے لئے ملکی اخبارات کی خبروں کے انداز پیش کش اور ٹی وی کے تفریحی پروگراموں پر ایک نظر کافی ہے۔

وطن عزیز کے اخبارات میں نوے فیصد خبریں سیاست اور سیاستدانوں سے

متعلق ہوتی ہیں باقی دس فیصد میں قتل، زنا، ڈاکہ، کھیل، شوبزنس، تجارت وصنعت وغیرہ شامل ہیں۔ اخبارات میں نوے فیصد خبریں (جن کے بارے میں ہوش مند قاری جانتا ہے کہ وہ جھوٹ اور دکھاوا ہے) شہ سرخیوں کے ساتھ آرائشی اسلوب میں چھاپی جاتی ہیں تاکہ ان پر سچ کا گمان ہو اور اخبار اپنی حق گوئی و بے باکی کی داد پاکر اپنے اشتہارات اور قارئین میں بہ اعتبار مقدار اضافہ کر سکے۔ سنجیدہ قارئین تو انہیں خاص توجہ نہیں دیتے مگر یہاں کتنے سنجیدہ قارئین ہیں؟ عوام اس نفسیاتی حربے سے گہرا اثر قبول کرتے ہیں چنانچہ لوگوں کی چھوٹی بڑی، رسمی مجالس میں اخباری بیانات و تبصرے ہی گفتگو کا موضوع ہوتے ہیں یہ اس عہد کا المیہ ہی کہلائے گا اب لوگ "تجربات" کے بجائے "سنے پڑھے خیالات" ایک دوسرے سے ایکسچینج کرتے ہیں چونکہ خیالات بھی میڈیائی ہوتے ہیں، اس لئے دلوں کے رشتے (جو تجربے و احساس کے تبادلے اور شرکت سے مستحکم ہوتے ہیں) کمزور ہوتے جارہے ہیں۔ کتاب سے انسان کے تعلق کے کمزور ہونے کی بنیادی وجہ ہی یہ ہے کہ آج کا انسان دنیا جہان کی معلومات اور سستی تدریج کی Addiction میں مبتلا ہے، اسے دوسروں کے جذباتی تجربوں میں شامل ہونے کی فرصت ہی نہیں۔

ادھر ٹی وی کی تفریحی نشریات میں بالعموم ایسے کھیل شامل ہیں جن میں اردگرد کی زندگی کا محض عکس پیش کیا جاتا ہے۔ شاید اس سے انسان اپنے پورب پچھم سے زیادہ مانوسیت محسوس کرتا ہے۔ ویسے آپ غور کریں تو گردوپیش کی دنیا کو مانوسیت کے جذبے سے ٹی وی ڈراموں میں دیکھنا انسان کے اندر اجنبیت اور عدم تحفظ کے احساس کے تحت ہے۔ اور انسان کی حالت اس کمزور بچے کی سی لگتی ہیں جو ہر لحظہ اپنی ماں سے چمٹا رہنا چاہتا ہے۔

اس ساری صورت حال نے انسان کو داخلی طور پر منفعل (Passive) بنا کے رکھ دیا ہے۔ وہ اس پورے گلوب میں ہونے والے واقعات کو سنتا یا دیکھتا ہے مگر نظر یعنی Insight سے محروم ہے۔ یہ نظر تبھی پیدا ہوتی ہے جب انسان داخلی طور پر متحرک

اور خود مختار ہو۔

میڈیا سے قبل زمانے کا آدمی اس لئے منفعل نہیں تھا کہ زندگی کے تماشے میں قوت متخیلہ اس کی مددگار تھی۔ سائنس کی آئیڈیوا پروچ نے قوت متخیلہ کے بارے میں بہت سی غلط فہمیاں پھیلائی ہیں اسے گریز کا بزدلانہ میلان قرار دیا گیا، جو زندگی کے ٹھوس اور حقیقی مسائل سے نمٹنے میں ناکامی کے بعد از خود پیدا ہو جاتا ہے۔ اس میلان کے تحت انسان ایک سراسر خیالی دنیا کے نقشے بنانے میں لگا رہتا ہے جس کا نہ وجود ہوتا ہے نہ اسے وجود میں لایا جا سکتا ہے۔ میڈیا نے بھی اسی لئے اپنے معلوماتی، تعلیمی اور تفریحی پروگراموں میں زندگی کے ٹھوس اور حقیقی معاملات کے انعکاس کو وتیرہ بنایا ہے۔ آئیڈیو سائنس کے تصور اور میڈیا نے مل کر قوت متخیلہ کا جو تصور پیش کیا ہے، وہی بنیادی طور پر انسان کی داخلی بے عملی (Inactivty) کا اصل باعث ہے۔

قوت متخیلہ اپنی خام شکل میں واقعی ایک گریز اور اپنے مخصوص قوانین کے تحت اپنی دنیا آپ بسانے کا نام ہے یہ امر حقیقت میں اس قوت کے زبردست تعمیری رخ کی نشاندہی کرتا ہے لہٰذا یہی وہ قوت ہے جو انسان کو ناک تلے کی دنیا سے آگے دیکھنے ــــ بلکہ خود اپنی نگاہ سے دیکھنے کی ضامن ہے۔ اسی قوت کو اقبال نے خودی کہا ہے جو انسان کو ہر نوع کی غلامی سے نفرت سکھاتی اور اپنی فطری آزادی کا چراغ جلا کر نئے جہان دریافت کرنے کے قابل بناتی ہے، فی الاصل انسان کی تخلیقی صلاحیت میں کوئی اسرار یا ماورائیت نہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کی بھرپور کارکردگی سے انسان کا رشتہ اس اسرار یا ماورائیت سے قائم ہو جاتا ہے، جو انسان اور کائنات کے باطن میں موجود ہے۔

ادب کی تعریف میں ایک بنیادی بات یہ کہی گئی ہے کہ ادب وہ تحریر ہے جس میں قوت متخیلہ کارفرما ہو۔ یوں ادب روزمرہ کی زندگی سے گریز کر کے ناک تلے کی دنیا کی حدوں سے بلند ہو کر ایک انفرادی نظر تخلیق کرتا ہے۔ ادب اپنے عمل گریز میں روزمرہ کی

زندگی کی نہ تو نفی کرتا ہے، نہ اسے حقیر جان کر تج دینے کا تصور رکھتا ہے روزمرہ کے ناگزیر مگر کڑے "نظام مسائل" کی قوت کو کم کرنے کا چارہ ضرور کرتا ہے۔ اور اس عمل میں وہ قوت تخیلہ کی اعانت سے اشیاء، مظاہر فطرت میں نئے رشتوں کو دریافت کرتا ہے۔ اور اس دریافت کے نتیجے میں انسان کے دل سے نہ صرف اجنبیت اور عدم تحفظ کا احساس رخصت ہو جاتا ہے بلکہ وہ زندگی کے کھیل میں محض نعرہ باز تماشائی کے بجائے ایک ایکٹو کردار کے طور پر شریک ہو جاتا ہے۔ زندگی کے کھیل میں ایک متحرک کردار کے طور پر انسان کی شمولیت کھیل کو مزید دلچسپ تو بناتی ہی ہے، خود انسان کی ان نہاں الہیوں کو بھی جگاتی ہے جو یورپ پچھم کی زندگی سے چوبیس گھنٹے وابستہ و پیوستہ رہنے سے گہری نیند سوئی ہوتی ہیں۔ اب آپ اندازہ لگائیں کہ میڈیا نے تخیل کی نفی کر کے اور نام نہاد حقیقت پسندی کا مظاہرہ کر کے انسان کی ذات کی بہترین قوتوں کو کس طرح سلا رکھا ہے۔ قاری کے ادب سے دور ہونے کی اصلی اور بنیادی وجہ میڈیا کا یہی مخصوص کردار ہے۔

میں نے گزشتہ صفحات میں ادب کا تعلق انسان کی جبلت سے جوڑا تھا اور جبلت کے ضمن میں کہا تھا کہ اس کی داخلی مشینیات (Mechanics) کو تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا میڈیا نے جبلت کی مشینیات کو بدلنے میں کامیابی حاصل کر لی ہے اور ادب اور قاری کا رشتہ بالکل ہی ٹوٹ گیا ہے ......؟ ہرگز نہیں۔ یہ رشتہ صرف کمزور ہوا ہے، ٹوٹنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا چونکہ جبلت کے Cognative پہلو کے سامنے میڈیا نے اپنی سبھا جمالی ہے اس لئے جبلت کی کارکردگی یعنی Conative رخ کا طریق اظہار بدل گیا ہے۔ یہ طریق اظہار جبلت کی مشینیات یعنی Affictive رخ سے فطری مناسبت نہیں رکھتا اس کا ثبوت ہمیں فرد کی سطح پر نفسی الجھاؤ اور اجتماعی سطح پر انتشار، ٹوٹ پھوٹ کی صورت میں مل جاتا ہے۔

اب تک بہت کچھ میڈیا کی مخالفت میں کہا گیا ہے۔ یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ اگر یہ اتنا ہی خطرناک ہے تو اتنے بڑے پیمانے پر اس کی پذیرائی کا کیا جواز ہے؟ دوسری بہت سی چیزوں کی طرح میڈیا اپنی ذات میں نہ اچھا ہے نہ برا۔ اس کا مخصوص استعمال اسے فائدہ مند یا خطرناک بناتا ہے۔ میڈیا نے اجتماعی زندگی کے دو شعبوں میں انقلاب آسا تبدیلیاں برپا کی ہیں۔ پہلا شعبہ مجلسی زندگی جبکہ دوسرا اجتماعی نفسیات ہے۔ ان دونوں شعبوں کو میڈیا نے ہزار قسم کی انفارمیشن سے لبالب بھر دیا ہے۔ بنیادی طور پر میڈیا کی یہ ایک بڑی کنٹری بیوشن ہے مگر اصل گڑبڑ یہ ہوئی ہے کہ انفرمیشن کے تنوع کی بھرمار میں انسان کی وزڈم کو پھلنے پھولنے کی راہ نہیں مل سکی۔ بے شبہ انفرمیشن کے بغیر دانش و فراست پیدا نہیں ہو سکتی دونوں کا رشتہ مٹی اور بیج کا ہے۔ مٹی کے بغیر بیج کا اکھوا تو پھوٹ سکتا ہے مگر جڑیں اتارنے کے لئے مٹی نہیں ہوگی تو وہ جلد ہی رزق ہوا بن جائے گا جس طرح دلدل میں بیج گل سڑ جاتا ہے، اسی طرح اطلاعات و معلومات کے سیلاب میں دانائی اپنے قدم نہیں جما سکتی...... چنانچہ آج کے انسان کو میڈیا کے پیدا کردہ بحران سے نکلنے کے لئے اپنی سائیکی کی مخفی اور طاقتور قوتوں کو جگانے کی فوری ضرورت ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسان کو اپنی تجسس اور اثبات ذات کی بنیادی جبلتوں سے پہلے سے کہیں زیادہ مدد درکار ہے اور میں پرامید ہوں کہ نسل انسانی اپنی داخلی بقا کے لئے ادب سے اپنے کمزور رشتے کو لازماً مضبوط کرنے کا اقدام کرے گا۔

آخر میں یہ دیکھنا بے محل نہ ہوگا کہ ادب اور قاری کے عملاً کمزور رشتے کے عصری اردو پر کیا اثرات پڑے ہیں۔ اس وقت اردو ادب تین رجحاناتی لہروں کی لپیٹ میں ہے۔ ایک رجحان ادب کے اصلی و فطری منصب کو عملاً مسخ کر کے ادب کو مارکیٹ کی طلب کے مطابق ڈھالتا ہے۔ یہ رجحان ان ادیب نما صحافیوں کی تحریروں میں پرورش پا رہا ہے جو خالص تخلیقی عمل کی تابانی سے محروم اور شہرت و دولت سمیٹنے کے دھندے میں مصروف

ہیں۔ یہ لوگ تواتر کے ساتھ کتابیں چھاپتے، ان کی ملک وبیرون ملک تقریبات منعقد کرتے یا کرواتے، ملکی اور نام نہاد عالمی مشاعرے پڑھتے ہیں۔ ان کی کتابوں اور مشاعروں کا ناظر وہ نوجوان طبقہ ہے جو اخبارات کے رنگین صفحوں پر ان کتابوں کے مصنفین کی کلر تصاویر دیکھتا اور مشاعروں کی بھڑکتی روودادیں پڑھتا ہے اور محض Snobbery کے تحت کتابیں خریدتا اور مجلسوں میں انہیں اپنا محبوب مصنف بتا کر خوشی محسوس کرتا ہے اور یہ وہی تفاخر کا جذبہ ہے جس کے تحت وہ شوبزنس اور کھیلوں کے سٹار کا ذکر کرتا ہے۔ غور کیجئے تو یہ رحجان میڈیا کے ادب پر براہ راست اثر کا نتیجہ ہے۔

دوسرا رحجان ان سنجیدہ ادباء کا مرہون منت ہے جو اوّل الذکر رحجان پر چراغ پا ہیں گویا فرسٹریٹڈ ہیں۔ وہ دل سے اس ادبی صورت حال کو بدلنا چاہتے ہیں اس کے لئے وہ انگریزی ادب یا اردو کے کلاسیکی ادب سے عصری ادب کا موازنہ کرتے ہیں اور عصری ادب کی بے بضاعتی اور بے مائیگی کو طنزیہ اسلوب میں نمایاں کرتے ہیں۔ عصری ادب کے باب میں ان کے سامنے مقدم الذکر رحجان کے حامل ادبا کی کتابیں ہوتی ہیں۔ اساساً یہ رحجان خالص رد عمل ہے چنانچہ یہ رحجان ادبا کو اپنی بیشتر توانائی ناپسندیدہ صورت حال پر جلنے کڑھنے پر خرچ کرنے پر مائل رکھتا ہے تاہم کبھی کبھی اس رحجان کے تحت ادبا عالمی ادب کے تراجم یا اردو کے کلاسیکی سرمائے کی باندازِ نو تفہیم و تعبیر بھی کرتے ہیں۔

تیسرا رحجان مذکورہ دونوں رحجانات سے خوب آگاہ ہے اور اس کا رخ قطعی مختلف سمت میں ہے۔ اس کے علمبردار محض غم و غصے میں خرچ ہونے کے بجائے ایک درویشانہ استغنا کے ساتھ ادب تخلیق کرنے میں منہمک ہیں فرسٹریشن میں مبتلا یہ بھی ہیں مگر توانا شخصیت کے مالک ہیں جو لمحہ حاضر کی مایوسانہ کیفیت کو داخلی فعالیت کا ایندھن بنانے کی وہبی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ظلمت جتنی بڑھتی ہے، ان کا شعلہ شوق اتنا ہی بھڑکتا ہے۔ انہی کی کوششوں کا ثمر ہے کہ اس وقت اردو ادب عالمی ادب کے دھارے سے منسلک ہونے کے قابل ہوا ہے۔ اردو تنقید جدید تر عالمی تنقیدی معیارات اور دیگر طبعی، سائنسی و معاشرتی علوم کو جذب کر کے اپنی سمت متعین کرنے کے لئے متحرک ہے اور اس سارے عمل کے پیچھے ادب اور قاری کے ازلی و ابدی رشتے کا گہرا شعور کارفرما ہے!

اہل نظر کی آراء

"ساخت شکنی کیا ہے ؟"

"....مضمون بہت اچھا ہے۔ پس ساختیات میں مشکل ترینconceptساخت شکنی ہے۔ مجھے یہ دیکھ کر بے حد خوشی ہوئی کہ آپ نے اسconceptپر پوری طرح عبور حاصل کر لیا ہے ورنہ اکثر سینئر ادباء بھی ساخت شکنی کی تفہیم کے سلسلے میں ٹھوکریں کھا رہے ہیں۔ مجھے یہ دیکھ کر بہت خوشی ہوئی کہ آپ نے میرے انگریزی مضمونDeconstruction کے اہم ترین نکتے کو نشان زد کیا ہے۔ آپ کو یہ پڑھ کر خوشی ہو گی کہ امریکہ کے پروفیسر کلائن نے بھی اپنے ایک خط میں میرے اس نکتے کو بہت سراہا ہے۔

میں آپ کا یہ مضمون "اوراق" میں شامل کر رہا ہوں۔

ڈاکٹر وزیر آغا (مصنف کے نام خط سے اقتباس)9 دسمبر 96ء

"ناصر عباس نیر نے ساخت شکنی کیا ہے ؟" میں اس لفظ کی توضیح نسبتاً وسیع تناظر میں کی اور دریدا کے نکات کی روشنی میں بتایا کہ کسی ڈسکورس میں کوئی سسٹم سرے سے موجود ہی نہیں ہوتا۔ لہٰذا اس کے منضبط علم کا بھی سوال پیدا نہیں ہوتا۔ سوشیور نے زبان کے اس مثبت عنصر کا اعتراف کیا تھا کہ "پارول" وجود میں آتا ہے تو معانی خلق ہوتے ہیں اور ان کی ترسیل ہوتی ہے لیکن اس کے برعکس دریدا نے کہا کہ "زبان" میں افتراق کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں کیونکہ اپنی لسانی شناخت کے لئے ہر نشان دوسرے کا سہارا لیتا ہے۔ "ہر نشان کا اپنا ایک مدلول ہوتا ہے جس کی وضاحت کے لئے نیا نشان درکار ہوتا ہے اور اس طرح یہ سلسلہ گورکھ دھندا سابن جاتا ہے۔ ناصر عباس نیر نے اس گورکھ دھندے کو اس موضوع کی مبادیات کے علاوہ وزیر آغا کے مطالعات اور نتائج سے واضح کرنے کی بھی سعی کی اور قاری کو ایسا مواد فراہم کر دیا جو اس کی سوچ کو نئی کروٹ دے سکتا ہے۔ تاہم یہ اعتراف کرنا پڑے گا کہ اردو ادب کے قاری کیلئے یہ مشکل موضوع ہے جس کی درسی تعلیم کالج کی سطح پر بے حد ضروری ہے۔"

ڈاکٹر انور سدید (ادب کہانی 96ء "صریر" دسمبر 97ء)

وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی

"میں نے مناظر عاشق ہرگانوی کی کتاب پر آپ کا تفصیلی مضمون پڑھ لیا ہے۔ نہایت جاندار مضمون ہے۔ حیرت اس بات پر ہے کہ ساختیات اور پس ساختیات کے لطیف ترین نکات جو تاحال ہمارے بیشتر ناقدین کی گرفت میں نہیں آئے آپ نے ان پر پورا عبور حاصل کر لیا ہے۔ مجھے یہ دیکھ کر بھی بہت خوشی ہوئی کہ آپ نے امتزاجی تنقید کے بارے میں میرے موقف کا اس کے سارے سیاق و سباق کے ساتھ احاطہ کیا ہے۔ میرے لئے آپ کا یہ تجزیہ ایک انوکھا تجربہ ہے۔ یوں لگتا ہے کہ کوئی مجھ کو مجھ پر منکشف کر رہا ہے۔ یہ آپ ہی کر سکتے تھے کیونکہ جس گہری نظر سے آپ نے میری کتابوں کا مطالعہ کیا ہے اور میرے اٹھائے ہوئے نکات پر جس انہماک کے ساتھ آپ نے غور کیا ہے وہ فی زمانہ کمیاب ہے۔ اتنا اچھا اور خیال انگیز مضمون لکھنے پر مبارک باد۔ میں اسے آپ کے بہترین مضامین میں شمار کرتا ہوں۔"

ڈاکٹر وزیر آغا (مصنف کے نام خط سے اقتباس ۳۱ مئی ۱۹۹۶ء)

"اس بار ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کی دو کتابوں کے عنوانات کے تحت "اوراق" میں دو مضامین شامل کئے گئے ہیں۔ پہلا مضمون نظام صدیقی کا ہے۔ اس مضمون سے نہ تو گوپی چند نارنگ کی کتاب کے بارے میں کوئی علم حاصل ہوتا ہے اور نہ ہی مناظر عاشق ہرگانوی کی تصنیف (جو نارنگ صاحب کی کتاب پر مبنی ہے) پر کوئی روشنی پڑتی ہے۔ مواد کے لحاظ سے نظام صدیقی کا مضمون محض تاثراتی ہے مگر زبان کے لحاظ سے یہ تنقیدی مضمون کا التباس پیدا کرتا ہے۔ اس مضمون کی ایک خامی یہ بھی ہے کہ ساختیات کے حوالے سے جگہ جگہ فاروقی صاحب کے موقف کو تو زبردستی سامنے لایا گیا ہے لیکن موازنے کے طور مناظر عاشق ہرگانوی صاحب کی ہی دوسری کتاب "وزیر آغا کی امتزاجی نظریہ سازی" کا کہیں کوئی تذکرہ نہیں کیا گیا جبکہ اس مضمون کو مکمل اور جامع بنانے کے لئے یہ ناگزیر تھا۔ دوسرا مضمون ناصر عباس نیر کا ہے اور اس میں ایسی کسی خامی کا نام و نشان بھی نہیں پایا جاتا جو نظام صدیقی کے ہاں بکثرت پائی جاتی ہیں۔ ناصر عباس نیر نے ساختیات کے حوالے سے گوپی چند نارنگ اور وزیر آغا دونوں کا فرق بڑی خوبصورتی سے اور مختصر انداز میں اجاگر کیا ہے۔ اس مضمون سے نہ صرف وزیر آغا کے موقف کی نشان دہی ہوتی ہے بلکہ مناظر عاشق ہرگانوی کی کتاب سے بھی مکمل تعارف حاصل ہوتا ہے ......ناصر عباس نیر نے اپنا مضمون توازن اور ربط کے ساتھ لکھا ہے اور وزیر آغا کے تمام نظریات کا نچوڑ بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔"

خالد جاوید (انڈیا) "اوراق" جنوری، فروری ۹۷ء

"ناصر عباس نیر نے بڑے محبوب تیکھے پن سے بتایا ہے کہ آپ نے کسی نئی یا پرانی تھیوری

میں بنیادی حقیقت کو سرے سے مسترد ہوتے ہوئے نہیں دیکھا، صرف اس کی توسیع اور تقلیب کا منظر دیکھا ہے، اور کہ ساخت ہر چند ایک بند نظام ہے تاہم مخصوص خارجی عناصر کے تحت یہ "باہر" کو قبول کر کے اس پر اپنا رنگ و روغن چڑھا دیتا ہے جو در حقیقت ایک امتزاجی رویہ ہے۔"

جوگندر پال (انڈیا) "اوراق" جنوری، فروری ۱۹۹۷ء

جدیدیت سے مابعد جدیدیت تک

"جدیدیت سے مابعد جدیدیت تک" ایک خوبصورت تنقیدی مطالعہ ہے، جس میں آپ نے صورت حال کو آئینہ کر دیا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے میں اس بات پر بہت حیران ہوا کہ تھیوری کے تعقلات پر آپ کی گرفت کتنی مضبوط ہے۔ اس موضوع پر لکھنے والوں میں سے بیشتر ابھی تک تھیوری کو پوری طرح سمجھ نہیں پائے جب کہ آپ نے اس کے لطیف ترین پہلوؤں کو نہ صرف خوب سمجھا ہے بلکہ اپنا نقطۂ نظر بھی مرتب کر لیا ہے۔ یہی اصل بات ہے۔ مضمون خوب، بہت خوب ہے۔ اسے "اوراق" میں شامل کر رہا ہوں۔"

ڈاکٹر وزیر آغا (مصنف کے نام خط سے اقتباس) ۱۹ نومبر ۱۹۹۸ء

اردو تنقید کے پچاس سال

میرا خیال ہے کہ پچھلی نصف صدی کی تنقید پر اب تک اتنا بھرپور، صاف، متاثر کرنے والا جائزہ نہیں لکھا جا سکا۔ مجھے اس بات کی بہت خوشی ہے کہ گہرے مطالعے نیز سوچ بچار کی مدد سے آپ نے بیشتر Concepts کے بارے میں اپنا ذہن بالکل صاف کر لیا ہے۔ آپ اب ایک نہایت اہم تنقید نگار کی حیثیت سے ابھر رہے ہیں۔ مبارک باد!

ڈاکٹر وزیر آغا (مصنف کے نام خط سے اقتباس) ۸ جون ۱۹۹۷ء

".... مصنف، متن اور قاری کے رشتے میں ساختیاتی عدم توازن کو متوازن بناتے ہیں ڈاکٹر وزیر آغا کے بعد دیوندر سر اور ناصر عباس نیر کا اہم رول رہا ہے۔ ہمارے بیشتر ساختیاتی دانشور مغربی لکیر کے فقیر ہیں جبکہ وزیر آغا، دیوندر سر اور ناصر عباس نیر نے مغربی علوم کو اپنے مشرقی تناظر میں دیکھا، سمجھا اور پھر اس کے مطابق ان سے اپنے نتائج اخذ کرنے کی کوشش کی ہے۔"

حیدر قریشی (جرمنی) "اوراق" جنوری فروری ۱۹۹۸ء

"ناصر عباس نیر تنقیدی اسالیب کے جملہ ادوار کو پرکھنے کے بعد امتزاجی تنقید کو معیاری قرار

دیتے ہیں۔ نیر کے نتائج فکر نہایت ٹھوس، وقیع اور جاندار ہیں۔ ضرورت ہے کہ اس مقالہ کو بلکہ "اوراق" کے دیگر پچاس سالہ تجزیات کو بھی ایم اے، اور ایم فل کے طلبہ نیز ادب عالیہ کے قارئین کے لئے ہر سطح پر پڑھنا لازمی قرار دیا جائے۔"

سید ریاض زیدی "اوراق" جنوری ۱۹۹۸ء

"اردو تنقید کے پچاس سال" ناصر عباس نیر کا وہ مبسوط، مربوط اور مدلل مقالہ ہے جسکے ماتھے پر اگر اولیت کا سہرا سجایا جائے تو بے جا نہ ہو گا۔ ناصر عباس نیر اردو کے وہ جواں سال نقاد ہیں جو تنقید کو تخلیق کی سطح پر لائے ہیں۔ اردو تنقید کا مستقبل بلاشبہ ایسے ہی نوجوانوں کا مرہون منت رہے گا۔ مذکورہ مقالہ اپنی جگہ جہاں نہایت اہم ہے وہاں شدید نوعیت کے اختلاتی پہلو لئے ہوئے ہے۔ وہ ترقی پسندوں پر خوب برسے ہیں۔ ترقی پسندوں سے ہزار اختلاف سہی لیکن ہمیں یہ ماننا پڑے گا کہ ان کے ہاں بھی تنقید نظم اور نثر کے حوالے سے چند اہم Figures ضرور ہیں جن کی ادبی خدمات مسلم ہیں۔"

محمد شفیع بلوچ "اوراق" جنوری ۱۹۹۸ء

اردو خودنوشت سوانح کے پچاس سال

"خودنوشت سوانح عمریوں پر آپ کا بھرپور مضمون مجھے اس وقت ملا جب سالنامہ کی کاپیاں جڑ چکی تھیں۔ مجبوراً اسے آئندہ شمارہ کے لئے محفوظ کرنا پڑا۔ اس وقت "اوراق" کی مصروفیت اتنی زیادہ تھی کہ میں یہ مضمون پڑھ نہ سکا۔ اب ادھر سے فارغ ہو کر اس کا مطالعہ کیا ہے تو بے اختیار آپ کو شاباش دینے کو جی چاہا ہے۔ آپ نے بڑے معروضی انداز میں، گہرائیوں میں اتر کر نہ صرف فن سوانح عمری کا جائزہ لیا ہے بلکہ اردو سوانح عمری کی داستان بھی بڑی خوبی سے قلمبند کر دی ہے۔ امید ہے آپ کا یہ مقالہ بہت پسند کیا جائے گا۔" ڈاکٹر وزیر آغا (مصنف کے نام خط سے اقتباس) ۲۴ فروری ۹۸ء

"خود نواشت سوانح پر ناصر عباس نیر نے معرکے کا مضمون لکھا ہے جس کی جتنی داد دی جائے کم ہے۔ وہ بڑے ناموں سے دبے بغیر اپنی رائے لکھتے چلے گئے ہیں۔"

اکبر حمیدی "اوراق"۔ جنوری، فروری ۱۹۹۹ء

"سب سے پہلے میں نے اردو ادب کے پچاس سال۔ خودنوشت سوانح۔ ناصر عباس نیر پڑھا۔ مضمون ہر لحاظ سے مکمل اور بھرپور ہے... میری طرف سے ناصر عباس نیر کو بے حد مبارکباد دیجئے کیونکہ اس سے پہلے صنف سوانح پر میں نے اتنا اچھا مضمون آج تک نہیں پڑھا۔"

کرشن ادیب (انڈیا) "اوراق" جنوری، فروری ۱۹۹۹ء

ناصر عباس نیر کی تحریر "اردو خودنوشت سوانح کے پچاس سال" دلچسپ اور معلوماتی ہے۔ اس موضوع پر اتنی جامع تحریر شاید پہلے میری نظر سے نہیں گزری۔"

ڈاکٹر کیول دھیر (انڈیا) "اوراق" جنوری، فروری ۱۹۹۹ء

"ناصر عباس نیر یوں تو نوجوان ہیں لیکن لکھتے اس محنت سے ہیں کہ ان کا وجود بڑے بڑوں پر بھاری لگتا ہے۔ اب کے "اردو خودنوشت سوانح کے پچاس سال" پر اس طرح قلم اٹھایا ہے تو اردو کی کوئی چھوٹی بڑی خودنوشت سوانح عمری ان کی نگاہ سے اوجھل نہیں رہ سکی۔"

خیر الدین انصاری "اوراق"۔ جنوری، فروری ۱۹۹۹ء

"خودنوشت سوانح" کے پچاس سال کو ناصر عباس نیر نے بڑی عرق ریزی سے لکھا ہے اور کوئی ممکنہ خودنوشت سوانح جو ان پچاس سالوں میں لکھی گئی ہے ماشاء اللہ ان کے قلم سے نہیں چوکی۔ ایسا کرتے ہوئے وہ کسی تعصب کا شکار بھی نہیں ہوئے۔ یہ ان کی اضافی خوبی سامنے آئی۔ ہر سوانح پر ان کا تبصرہ بھی بے لاگ اور بھرپور ہے۔"

حامد برگی "اوراق"۔ جنوری، فروری ۱۹۹۹ء

ماہیااور اردو میں ماہیانگاری

ناصر عباس نیر کو میں اردو تنقید میں ہوا کا تازہ جھونکا سمجھتا ہوں اور مجھے امید ہے کہ مستقبل میں اردو تنقید میں جو بیش قیمت اضافے ہوں گے ان میں ناصر عباس نیر کا اہم حصہ ہوگا۔ اپنے مضمون "ماہیااور اردو میں ماہیانگاری" میں ماہیے کی ابتداء، مزاج اور خدوخال کے بارے میں انہوں نے جو باتیں کی ہیں بڑی حد تک درست ہیں۔ ماہیا "کتاب دل" ہے جس کی جتنی تفسیریں لکھی جائیں اپنی جگہ ہر تفسیر اہم ہوگی سو اس لحاظ سے ناصر عباس نیر نے جو کچھ لکھا ہے اس کی بھی ایک اپنی اہمیت ہے..... مضمون کے دوسرے حصے میں ماہیے کے وزن کے مسئلہ پر گفتگو کرتے ہوئے ناصر عباس نیر درست نتیجے پر نہیں پہنچ سکے۔ پنجابی ماہیے کے وزن کو سمجھنے میں جو دھوکہ ہو رہا ہے اس کی وجہ سمجھ میں آتی ہے۔ اردو زبان میں ملفوظی اور غیر ملفوظی حروف کی پوری وضاحت موجود ہے..... اردو کے برعکس پنجابی زبان میں ایسے اصول اور ضابطے موجود نہیں ہیں۔"

حیدر قریشی (جرمنی) "اوراق" سالنامہ ۹۳ء

ناصر عباس نیر کا مقالہ "ماہیا اور اردو میں ماہیا نگاری" پنجاب کی عاشق مزاج سوندھی

NUML
ISLAMABAD

سوندھی مٹی کی دل نواز خوشبوؤں میں رچا بسا ایک ایسا تحقیقی، معلوماتی اور تخلیقی فن پارہ ہے جو خاص طور پر غیر پنجابی ادباء و قارئین کیلئے بڑا مفید ثامت ہوگا۔ مقالہ نگار نے پنجاب کے تاریخی، دیہی، ثقافتی، تہذیبی اور رومانی حوالوں کو اپنی شگفتہ پختہ تحریر میں بڑے فنی تنوع کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ماہیے کے کئی پہلوؤں کو پنجابی اور اردو زبان کے تقابلی مطالعات کے ساتھ اجاگر کیا گیا ہے۔

پروین کمار اشک (انڈیا) "اوراق" سالنامہ ۱۹۹۳ء

"ناصر عباس نیر کا مضمون "ماہیااور اردو میں ماہیانگاری" بڑے خوب صورت انداز میں لکھا گیا ہے۔ دلچسپ بلکہ قابل تعریف بات یہ ہے کہ انہوں نے کوئی Judgement نہیں دی (ماہیے کے دوسرے مصرعے کے وزن کے بارے میں) بلکہ اس کے مزاجی خدوخال کی طرف زیادہ توجہ دلائی ہے اور اس کے ارتقائی مراحل کے مستقبلی امکانات کو رد نہیں کیا۔"

نسیم سحر (سعودی عرب) "اوراق" سالنامہ ۱۹۹۳ء

ناول کی شعریات

"ایک نوجوان جو تیزی سے کامیابی کی منزلیں طے کر رہا ہے وہ ناصر عباس نیر ہیں۔ ان کے مقالہ "ناول کی شعریات" میں یہ نکتہ اہم ہے کہ "ناول میں زندگی اپنا تجربہ خود کرتی ہے۔" اس ایک خیال نے ناول کے بیانیہ کو ایک نئی جہت دے دی ہے۔ اس کا تخلیقی کینوس وسیع کر دیا ہے۔"

ڈاکٹر انور سدید ۱۹۹۵ء کی ادب کہانی "صریر" مارچ ۱۹۹۶ء

"ناول کی شعریات" بلاشبہ بہترین تحقیقی سوغات ہے! جس کا لفظ بہ لفظ.... ناصر عباس نیر صاحب کا فلسفیانہ، محاکمانہ اور انفرادی تونگری کے بیش بہا جواہرات سے مزین ہے، ناول کی شعریات سے متعلق عالمگیر تناظر میں اس کے ابتدائی دور سے لے کر دور جدید تک بہت سارے اہم سوالات اور پہلو ابھارے گئے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ ناول نگار کی تخلیقی نفسیاتی کمزوریوں، اس کے اور کائنات کے بیچ لاانتہا رشتوں کی جذباتی ادائیگی کے دوران حائل ہونے والی معاشرتی، طبقاتی، لسانی اور سیاسی الجھنوں کا حقائق کی روشنی میں بھرپور محاسبہ کیا گیا ہے۔ "ناول کی شعریات" کے حوالے سے کئی معروضات کا ازالہ بھی ہو گیا ہے، جس سے آج کا ناول نگار نئی ناولیاتی بصیرتوں سے آشنا ہو جاتا ہے۔ اس طرح یہ مقالہ ناصر عباس نیر کا شگفتہ تحریر سے ادبی افادیت کا بیش بہا خزانہ بن گیا ہے۔

پروین کمار اشک (انڈیا) "اوراق" اگست، ستمبر ۱۹۹۵ء

ناصر عباس نیر کا مقالہ "ناول کی شعریات" ایک عمدہ تخلیقی کاوش ہے۔ ناصر عباس ایک وسیع

المطالعہ ادیب ہیں اور وہ ادب، سیاست، فلسفہ اور دیگر سماجی و سائنسی علوم میں ابھرنے والی نئی تحریکوں سے بھی پوری طرح باخبر ہیں۔ ان کا یہ مقالہ ناول کی فلسفیانہ تشریح کے ساتھ ساتھ اس کے وسیع امکانات کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔“

عامر سہیل (ایبٹ آباد) ”اوراق“ اگست، ستمبر ۱۹۹۵ء

ہنسی کیا ہے ؟

”ناصر عباس نیر کا مضمون ”ہنسی کیا ہے ؟“ بطور خاص پسند آیا۔ وسیع مطالعے کے بعد لکھا گیا ہے اور حد درجہ اختصار کے ساتھ ایک بڑے موضوع کو نہایت خوبصورتی سے پیش کر دیا گیا ہے۔“

ڈاکٹر فرمان فتح پوری ”صدف“ (حضرو) فروری، مارچ ۱۹۹۵ء

Nasir Abbas Nayyar has gradually established his credentials as a critic. His critical methodology is rooted in his vast scholarship, fecund vision and sauve temperament. His critical approach is unbiased but highly perceptive. He has been writing regularly on diverse literary topics as well as literary personages.

Nasir abbas Nayyar seems to have been greatly inspired by Dr. Wazir Agha in his work on 'Structuralism' , Deconstruction and 'Post-structuralism'. The extension of these theories to the body of Urdu criticism has tended to broaden its scope and meaning besides cosmopolitanising its appeal.

This compilation of critical essays by Nasir Abbas Nayyar ___written in a lucid but probing style ___ is expected to educate and enlighten both the student as well as the connoisseur of Urdu literature on the delicacies of the highly intricate modernistic theories of 'structuralism' and 'post-structuralism' imported from the West. The theses broached and issues raised in these essays are likely to evoke a heated but fruitful discussion in the literary circles as to their validity or contemporaneity in the context of modern critical idiom of Urdu.

MUHAMMAD AFSAR SAJAD

کاروان ادب ملتان صدر